VLAD TIBERIU

TEHNICI ARTISTICE

UNIVERSITATEA DE ARTE "GEORGE ENESCU" IAȘI
FACULTATEA DE ARTE VIZUALE ȘI DESIGN

Editura ARTES Iași

Prof. dr. VLAD TIBERIU

TEHNICI ARTISTICE

UNIVERSITATEA DE ARTE"GEORGE ENESCU" IAŞI
FACULTATEA DE ARTE PLASTICE, DECORATIVE
ŞI DESIGN

Editura ARTES Iaşi

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Argument

Viteza prefacerilor relațiilor sociale, explozia informațională şi preocupările materiale alienante supun psihicul omului contemporan la încercări inedite. Din ce în ce mai îndepărtat de mediul natural, el este nevoit să facă față ostilității ambientului artificial şi climatului social tensionat, construit de el însuşi. Criza dialogului dintre publicul contemporan şi fenomenul artelor vizuale se acutizează după anii `50, ducând inevitabil la resuscitarea tezei referitoare la *moartea artei.* La originea pesimistei sintagme stau pateticul enunț al lui Nietzsche despre *moartea divinității* şi scrierile hegeliene care preconizează dizolvarea, în cele din urmă, a cunoaşterii intuitive, specifice artei, în cunoaşterea predominant rațională de tip filosofic sau ştiințific. Nefiind un fenomen supranatural, căutându-i originile şi implicit începuturile, nu este oare firesc să întrevedem şi un sfârşit al artei? Societatea actuală este saturată prin opulența imagistică al cărei prototip central este arta rezultată din eforturile umanismului. Oare să fie ea, mai mult sau mai puțin conştient, şi martoră la dispariția acesteia ?

Paradoxal însă, arta contemporană, mai ales după 1960, impresionează printr-o nesperată vigoare, în ciuda sumbrelor profeții. Este surprinzătoare mai ales marea ei varietate stilistică, diversitatea tehnică şi dezvoltarea complexă, în contradicție cu tezele conform cărora fenomenul artistic parcurge o evoluție continuă, liniară, ce implică noțiunea de progres.

Artă şi tehnică

Tudor Vianu explică geneza artei şi capacităţile creatoare, ce-l definesc prin excelenţă pe *homo aesteticus*, şi cu ajutorul trebuinţelor şi tendinţelor tehnice.

> „Primitivul, cu mult înainte de a cunoaşte agricultura şi olăritul, practica artele. Omul paleoliticului, care nu se slujea decât de unelte cioplite grosolan în piatră şi de oase, manifesta totuşi o măiestrie artistică uimitoare, după cum o dovedesc atâtea din operele sale de artă, desenuri şi picturi murale găsite în grotele din Spania nordică şi din Franţa de sud. Comparate între ele, tehnica şi arta acestui timp dovedesc că, pe când cea dintâi era o achiziţie recentă, cea din urmă trebuie să fi avut un lung trecut în urma ei. Evoluţia tehnică a omenirii trebuie să fi fost anticipată de o lungă evoluţie artistică. Artistul este mai vechi decât "homo faber". În practica artelor pare a se fi educat deprinderile tehnice ale omului şi cu mult înainte ca forţele sale să se fi aplicat la rezolvarea unor teme utilitare de viaţă, ele s-au exercitat artistic şi liber[1]."

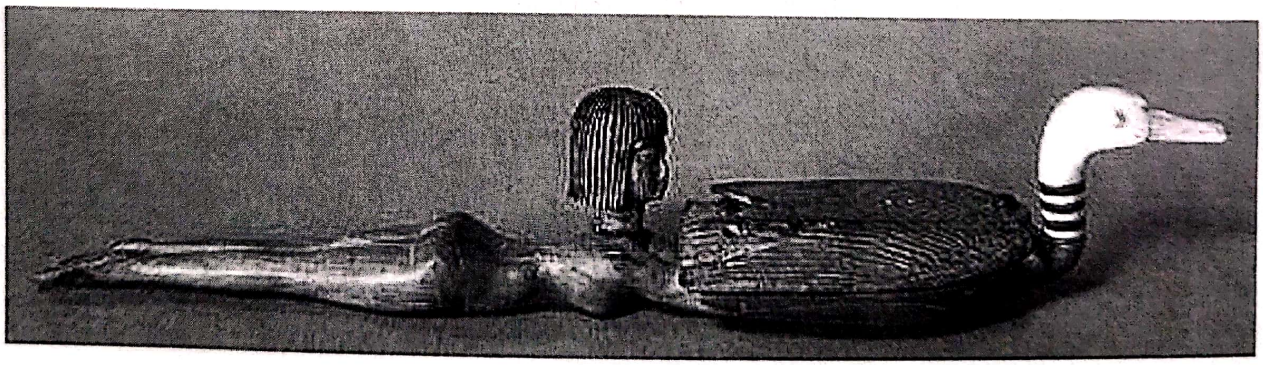
Forma ce se dă uneltelor corespunde şi unei imagini simbolice, obiectul respectiv purtând o semnificaţie dublă: arcul, cel ce dă puteri sporite mâinilor omului, capătă el însuşi formă de om. Antropomorfismul poate fi decelat şi la unii piepteni, cu aspect schematizat. Sentimentul artistic primitiv este resimţit şi de o oarecare netezime a suprafeţei, regularitate şi simetrie a formei uneltelor. Apoi, forma plăcută vederii începe să fie deliberat căutată. Alături de calităţile sale utile, forma începe să fie apreciată şi pentru calităţile ei intrinseci de formă în sine. De la forma eficientă se trece treptat şi la cea frumoasă. Devine treptat formă artistică, guvernată de motivaţii predominant spirituale. Arta este deci o tehnică ce şi-a uitat scopul, o alcătuire artificială, ce nu mai răspunde unor trebuinţe organice ale omului. Apare astfel construcţia de dragul construcţiei, deci arta pentru artă.

[1] Tudor Vianu, *Estetica*, Editura Orizonturi, Bucureşti,1996, p. 154

Scanned with OKEN Scanner

„Originea artei trebuie căutată în motive extra-estetice, evident, în primul rând în utilitate. Religia, magia şi utilitatea produc, aşadar, începuturile. La acestea, însă, se adaugă un anumit element care începe să fie dezinteresat şi începe să aibă un caracter estetic. Este elementul de podoabă. Acest element de podoabă, de decoraţie, de ornamentaţie, de înfrumuseţare a unui obiect care are un scop practic, este asociat încă de la început cu toate formele posibile de instrumente care servesc în mod practic la anumite utilităţi, dar care nu lasă pe om să uite a le prezenta într-un chip estetic, frumos[2]. Încetul cu încetul este fapt că ceea ce era un simplu mijloc, adică înfrumuseţarea unui instrument, devine un scop în sine, adică o nevoie de a vedea ceva frumos[3]."

Arta aplicată egipteană, de mici dimensiuni, adaptează scopurilor cotidiene sau magice formele anatomice ale omului. Ea cunoaşte o largă diversificare, mai ales prin podoabe ce atestă un adevărat cult al aspectului exterior al trupului, cu adânci tradiţii şi semnificaţii mitice. Tatuajul devine cosmetică şi obiectele decorative, talismane şi amulete, capătă rafinament şi o dimensiune magică. Paletele de farduri au mânerul modelat sub forma unor nuduri feminine deosebit de zvelte, ce par să plutească, fiind posibile reprezentări ale proprietarei lor.



Louvre. Lingură rituală sub forma unei înotătoare. Artă amarniană, din timpul dinastiei a XVIII-a a Noului Regat. Sculptată în lemn şi abanos, se remarcă prin graţie şi inventivitate. Trupul este armonios, bine proporţionat şi suplu. Ne impresionează plăcut lejeritatea execuţiei dar admirăm şi exactitatea cu care este surprinsă elasticitatea mişcării.

[2] Mihai Ralea, *Prelegeri de estetică*, Editura stiinţifică, Bucuresti 1972, p. 334
[3] *Ibidem*, p. 335

Scanned with OKEN Scanner

Bustul din calcar pictat al reginei Nefertiti, aflat la Muzeul din Berlin, este expresia admiraţie lui Djehutymes (Tutmosis), sculptorul de palat al faraonului reformator Akhenaten, în faţa farmecului estetic al reginei. Înalt de 48 cm., s-a păstrat aproape intact în atelierul acestuia. Doar urechile sunt uşor ciobite şi lipseşte globul ocular stâng, de fapt o inserţie de email ce nu a fost găsită sau poate nici nu a existat vreodată. Se pare că acest ochi stâng nu a fost montat în orbită, deoarece locul unde ar fi trebuit implantat, nu prezintă urme ale operaţiilor de prelucrare pregătitoare. Ideea că această reprezentare ar fi consecinţa pierderii ochiului stâng în cursul vieţii reginei este pusă la îndoială de numeroasele figurări plane sau sculpturi ronde-bosse ulterioare, în care regina apare cu ambii ochi integri. Ipoteza cea mai plauzibilă este că acest bust este neterminat. Paradoxală este însă finisarea minuţioasă a restului lucrării, până la cel mai fin detaliu. Ca o noutate tehnică apare alcătuirea heteroclită. Diverse materiale sunt reunite în cadrul aceleaşi sculpturi în calcar, finisate printr-un strat modelat în stuc de ipsos şi apoi colorat. Ochiul este din email policrom. Stratul de stuc are o grosime medie de aproximativ 2 cm., deasupra urechilor, dar pierde din volum pe frunte, obraji şi gât şi creşte din nou pe piept şi ceafă. În unele locuri rămâne doar grundul necesar aplicării celor două straturi de colorații distincte. Această tehnică laborioasă este evidentă şi poate fi studiată în locurile unde apar spărturi. Aici se poate vedea suprafaţa calcarului prelucrată pentru a spori rugozitatea în vederea unei prize mai bune a ipsosului. Gâtul elegant, o adevărată coloană portantă, urechile foarte delicat şi detaliat modelate precum şi însemnele regale reprezentate de şarpele Uraeus sunt dăltuite în piatră dură. Proporţia stratului de stuc, mult mai uşor, este mai mare la coroană.

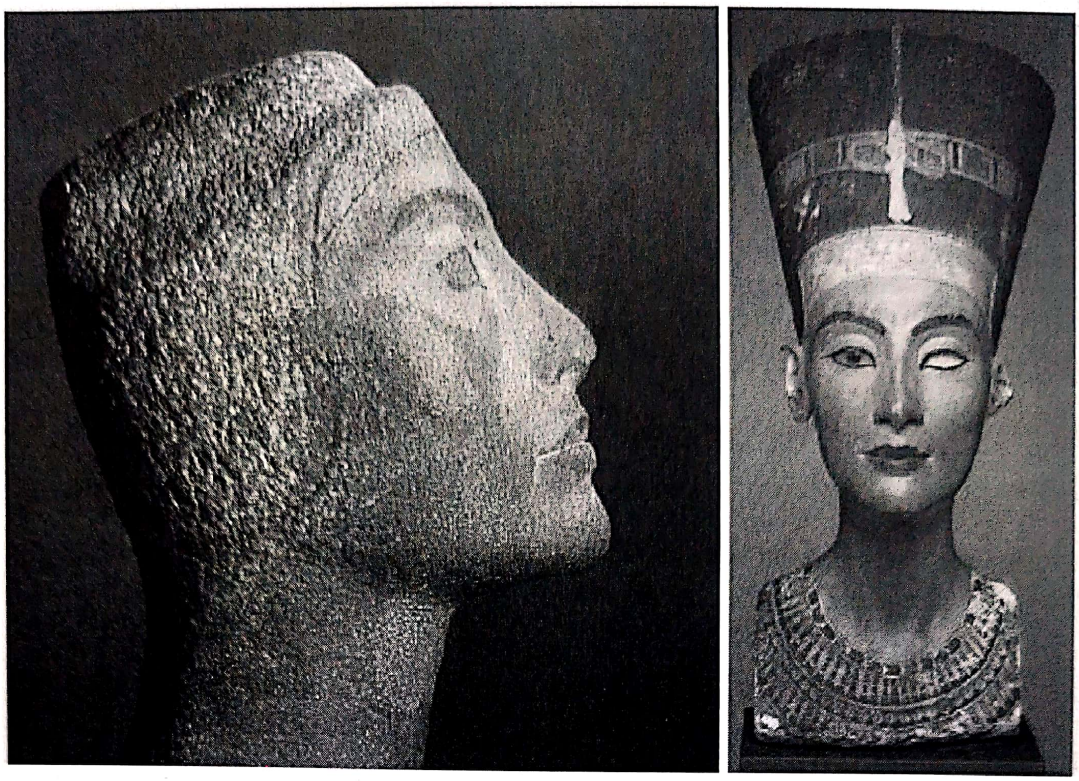
Scanned with OKEN Scanner

Capul sculptat în cuaţit al reginei Nefertiti de la Muzeul din Cairo.
Aegyptisches Museum, Berlin. Portret bust al reginei Nefertiti, Regatul Nou, 1350 î. Ch.

În atelierul lui Djehutymes, s-au descoperit numeroase lucrări în diverse stadii de execuţie, foarte interesante pentru noutăţile tehnice ale perioadei Amarna. Capul din gresie cristalină (cuarţit brun), aflat la Muzeul din Cairo, neterminat fiind şi acesta, este deosebit de preţios prin calităţile sale artistice dar şi prin informaţiile pe care ni le furnizează. Este posibil să descifrăm modul de lucru al artistului egiptean, întrucât se conservă urmele de tuşuri cu care au fost marcate reperele pentru ulterioara sculptură. Construcţia gâtului şi a regiunii vertexului indică faptul că portretul urma să fie ataşat unei statui din alt material, la care se va adăuga o perucă sau o coroană de asemenea diferite.

Plastica mesopotamienilor este cu precădere realizată prin tehnica modelajului, turnării, mulajului şi retuşului spre deosebire de cea egipteană prin excelenţa o artă a cioplitului în piatră. Ei excelează însă în tehnicile de

Scanned with OKEN Scanner



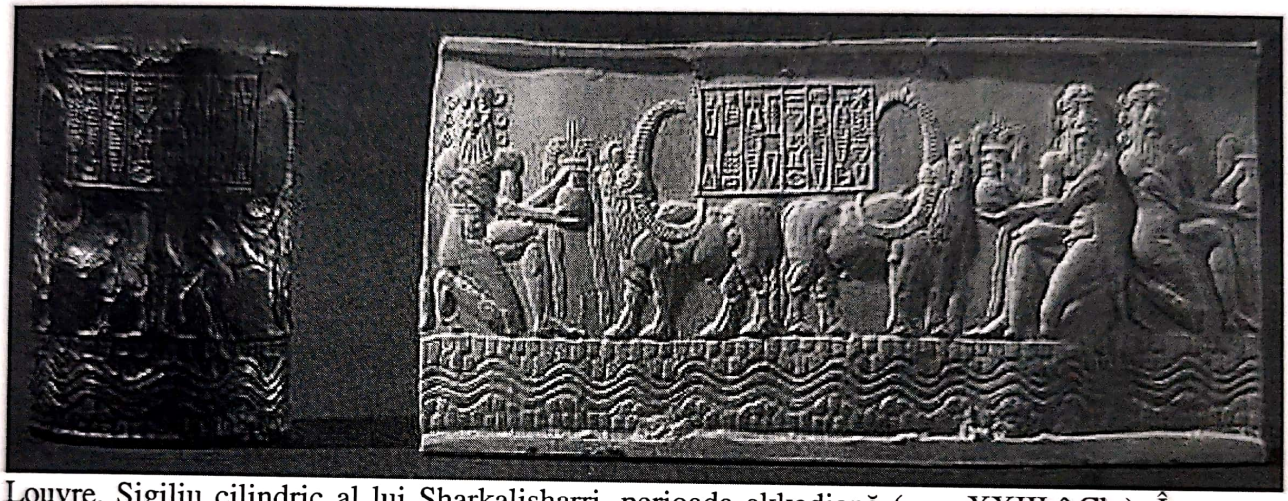
Capul sculptat în cuaţit al reginei Nefertiti de la Muzeul din Cairo.
Aegyptisches Museum, Berlin. Portret bust al reginei Nefertiti, Regatul Nou, 1350 î. Ch.

În atelierul lui Djehutymes, s-au descoperit numeroase lucrări în diverse stadii de execuţie, foarte interesante pentru noutăţile tehnice ale perioadei Amarna. Capul din gresie cristalină (cuarţit brun), aflat la Muzeul din Cairo, neterminat fiind şi acesta, este deosebit de preţios prin calităţile sale artistice dar şi prin informaţiile pe care ni le furnizează. Este posibil să descifrăm modul de lucru al artistului egiptean, întrucât se conservă urmele de tuşuri cu care au fost marcate reperele pentru ulterioara sculptură. Construcţia gâtului şi a regiunii vertexului indică faptul că portretul urma să fie ataşat unei statui din alt material, la care se va adăuga o perucă sau o coroană de asemenea diferite.

Plastica mesopotamienilor este cu precădere realizată prin tehnica modelajului, turnării, mulajului şi retuşului spre deosebire de cea egipteană prin excelenţa o artă a cioplitului în piatră. Ei excelează însă în tehnicile de

Scanned with OKEN Scanner

transpunere şi au o contribuţie originală în gliptică şi în arta sigiliilor. Imagistica de pe sigilii este foarte variată: divinităţi mixte cu forme de om şi animal, eroul legendar Ghilgameş, lupte şi scene de vânătoare cu lei, tauri, vulturi şi fiinţe fantastice: tauri şi lei înaripaţi, compuşi heteroclit. Este căutată fidelitatea formelor anatomice dar caracteristicile tehnicilor le dau oarecare ambiguitate şi lipsă de decizie.



Louvre. Sigiliu cilindric al lui Sharkalisharri, perioada akkadiană (sec.XXIII î.Ch.). În această perioadă apar cu predilecţie scene mitologice. Cea reprodusă mai sus înfăţişează doi eroi dezbrăcaţi, ce adapă pe cei doi bivoli sacri ce susţin inscripţia care este de fapt centrul de interes al compoziţiei.

În arta miceniană, apar măştile de aur cu destinaţie funerară. Pentru reprezentarea antropomorfă din arta miceniană semnificative sunt cele cinci măşti din foaie de aur, modelate prin tehnica *au repoussé* a unor personaje regale bărbăteşti, descoperite în mormintele atrizilor de lângă Corint. Adevărate portrete ele ne permit să reconstruim fizionomia şi tipul etnic al micenienilor.

Scanned with OKEN Scanner

Muzeul Naţional de Arheologie, Athena. Masca lui Agamemnon. sec.XV î.Ch.

La grecii antici, evoluţia artistică se împleteşte cu evoluţia tehnică. Sunt renumite în epocă şcolile artistice ioniană, dorică şi attică. Şcoala ioniană îşi are originea în coloniile greceşti din Asia Mică, fiind o sinteză originală de caractere orientale şi greceşti. Stilul corintic, derivat din cel ionic, apare în Arcadia în secolul V î.Ch. Artele plastice nu sunt însă respectate la fel ca cele inspirate de muze. Ele sunt încadrate în rândul meseriilor, *techne,* dar au un rol însemnat de a susţine iconografic religia în viaţa polisului. Omul are posibilitatea de a-şi construi din natura anorganică, instrumentele şi uneltele care-i prelungesc abilităţile şi forţa organelor sale.

„Tehnica, în general, nu este decât o prelungire a corpului nostru în afară, în special a mâinii. Dacă este aşa, obiectul care e în afară de noi va fi făcut după asemănarea noastră. Aristotel numea acest instrument de lucru „organon", adică îi dădea acelaşi nume ca şi membrelor omeneşti, iar Homer arăta că aproape toate maşinile care se făceau la începuturile civilizaţiei greceşti aveau o formă omenească, ceea ce înseamnă că tehnica la început nu e decât o prelungire a corpului nostru în afară, iar ea avea sau forma unui membru al corpului omenesc sau chiar forma totală a

Scanned with OKEN Scanner

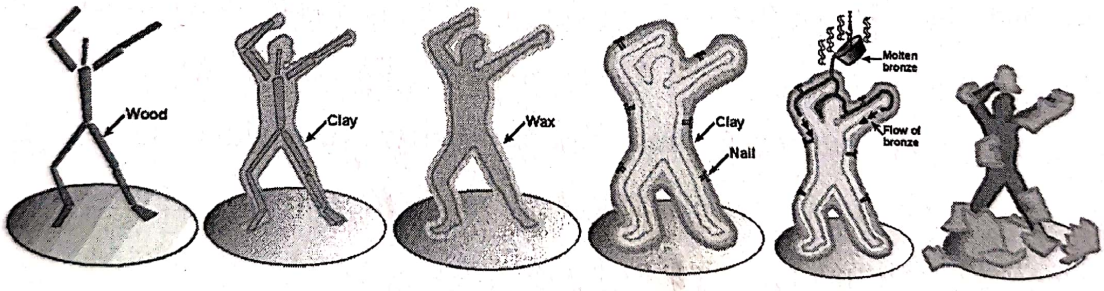
acestui corp. Aceasta arată că în fond procedeul de imitaţie este acela ce stă la baza tehnicii plastice la început[4]."

Arta plastică grecească înregistrează în sec.V î.Ch un important progres tehnologic, mai ales în sculptură. Acurateţea transcrierii machetei creşte simţitor şi nu apar dificultăţi în a menţine coerenţa stilistică nici la frecventele variante ce trec cu uşurinţă de la bronz la marmură sau invers. Pithagoras, în *Vizitiul din Delphi,* surprinde în bronz acea contopire de frumuseţe fizică şi nobleţe spirituală, gravitate şi demnitate, numită *kalokagatia.* Perfecţiunea exterioară este semnul celei interioare. Procedeele de turnare în bronz permit artiştilor familiarizaţi cu forma anatomică, ambiţii încă neatinse în sugerarea mişcării şi echilibrului dinamic. Ca medium, bronzul permite o mai mare versatilitate decât marmura, contribuind la tranziţia sculpturii greceşti de la arhaic la clasic. Abilitatea bronzului de a-şi menţine forma, oricât de complexă, permite sculptorilor experimente din ce în ce mai fezabile, cu poziţii mult mai complexe şi mai puţin rigide. Se folosesc adesea iniţial machete tri-dimensionale din ceară şi lut şi ulterior, prin procedee de transpunere, mai ales prin tehnica punctajului, se trece în materialul dur definitiv. *Conducătorul de quadrigă*, atribuit lui Pithagoras, este una din cele mai bine păstrate din rarele statui clasice originale din bronz, emblematică pentru stilul sever. De la rigiditatea imperturbabilă arhaică se ajunge la activitatea concentrată şi energică. Torsul execută o discretă rotaţie în jurul axului coloanei iar chipul conducătorului quadrigii exprimă vitalitate şi sobrietate, după principiile raţionale ale stilului doric. 470 î.Ch.

[4] Mihai Ralea, *Prelegeri de estetică,* Editura stiinţifică, Bucuresti 1972, p. 335

Scanned with OKEN Scanner

Muzeul din Delphi. *Conducătorul de quadrigă*, atribuit lui Pithagoras



Bronzul este materialul ce permite artistului noi libertăţi şi o mai mare acurateţe în redarea subtilităţii formelor adolescentine.Tânărul recrut, efebul, este un model ce parcurge sculptura grecească pe tot parcursul ei, începând cu perioada arhaică şi ajungând până în cea elenistică, permiţându-ne să urmărim progresul realizării şi mai ales diversificarea tehnicilor.

În atelierul sculptorului oficial al faraonului Achenathen, Djehutimes, s-a găsit un bogat repertoriu de fizionomii surprinse prin *măşti de gips.* Acest adevărat „laborator intim de creaţie artistică" dovedeşte seriozitatea preocupării de a crea un dublu, o copie exactă, prin studiul atent după model. Punerea în valoare a adevărului anatomic, căutat cu minuţiozitatea specifică

Scanned with OKEN Scanner

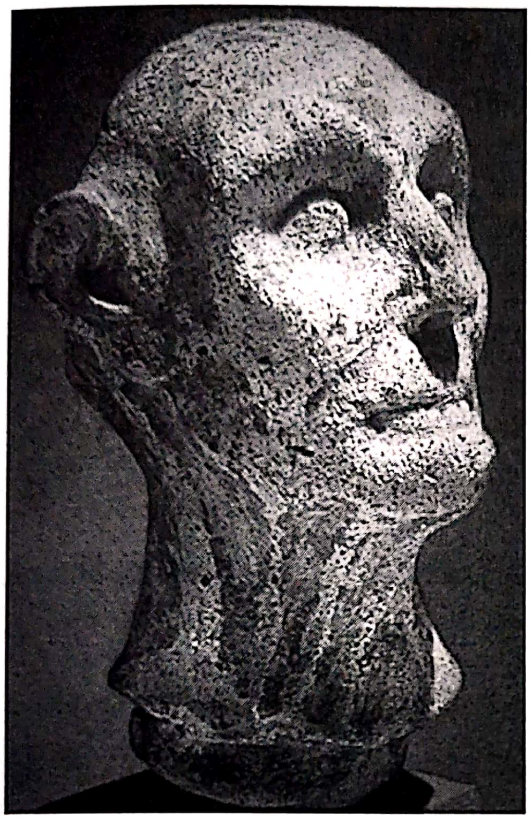
perioadei Amarna, este astfel dus la extrem. Necesitatea de a lua cât mai fidel fizionomia celui portretizat duce la mulajele figurii defunctului, care apoi sunt transpuse plastic, stând la baza construcţiei viitoarei statui. Aceste măşti de stuc sunt de fapt etape pregătitoare ce ulterior sunt transpuse în materiale mai rezistente. Conceptul de obiect de artă aşa cum îl înţelegem noi azi este parţial specific egiptenilor. Pentru aceştia, reprezentările artistice sunt mijloace rituale şi instrumente magice. Modelele şi măştile sunt însă obiecte tehnice auxiliare, fără putere magică. Măşti mortuare se făceau încă din Vechiul Imperiu. O dovedesc unele descoperiri de la Sakkara, din timpul dinastiei a VI-a. În epoca Amarna, acest procedeu se extinde însă considerabil, făcându-se măşti de ghips unor persoane încă din timpul vieţii. Ochii şi unele detalii ale feţei sunt finisate ulterior. Cutele caracteristice de pe aceste măşti, de la limita frunţii cu linia de implantaţie a părului şi de la linia de demarcaţie dintre gât şi latura inferioară a bărbiei, dovedesc că artiştii egipteni nu foloseau uleiul sau vreo cremă pentru a proteja faţa modelului ci ţesături fine de in sau papirus umezit.

Muzeul din Berlin. Mască de gips din perioada Imperiului Nou, dinastia a XVIII-a.
Louvre. Antefixe decorative etrusce din terra cotta policromată ce dovedesc o puternică influenţă grecească, atât prin tematică (satyr şi menadă în dans dionysiac) cât şi prin delicateţea modelării chipului feminin. sec. V î.Ch.

Scanned with OKEN Scanner

Tradiţia mediteraneană şi egipteană, de a lua şi a face măşti funerare, este prezentă şi chiar foarte importantă şi la etrusci.Tehnica predilectă este cea care permite o prelucrare cât mai fidelă, în forme maleabile, cum este modelarea şi arderea lutului sau turnarea bronzului. Şi în arta romană, în cadrul cultului parental, predilecţia nativă a romanilor spre un pozitivism viguros şi un realism al reprezentării îşi găseşte modalităţile cele mai riguroase în tehnicile măştilor de ceară şi luării de mulaje după chipul defunctului. Sculpturile romane din sec. IV-III î.Ch. sunt în mare măsură o continuare a stilisticii etrusce, încât este dificil să le diferenţiem, mai ales că multe sunt operele unor artişti etrusci. Lucrate minuţios, ele se aseamănă cu măştile de ceară luate după chipul defunctului. Un fapt pozitiv dar cu consecinţe discutabile este creşterea comenzii sociale a acestui gen de artă, ce duce la aspecte inedite, cum ar fi busturile de marmură cu capete interşanjabile. Capul se poate ataşa sau detaşa de pe gâtul şi umerii prefabricaţi ai bustului sau corpului idealizat. Pentru a recunoaşte un personaj, trebuie să-i priveşti chipul, singurul care nu pare ieşit din atelierul de manufactură al copistului şi singurul care satisface preocuparea sinceră a romanului pentru adevăr.

Scanned with OKEN Scanner



Artă romană din perioada republicană. Portret bazat pe mască mortuară sec. I î.Ch. Muzeul din Cairo. Portretele din Fayum urmăresc cu fidelitate caracterul particular chiar dacă uneori apare o influenţă hieratică prin folosirea stilizărilor ce sugerează trăiri spirituale înalte.325-350 d.Ch.

Portretele descoperite în oaza egipteană Fayum sunt concepute în spiritul elenisticului târziu. În ele se poate recunoaşte însă şi experienţa portretisticii romane şi tradiţia tehnică egipteană de prelucrare a măştilor mortuare. Fiind lucrate în encaustică, ele sunt dovada noilor posibilităţi ale picturii elenistice şi romane de a modela subtil volumele şi a se reda culoarea pielii şi strălucirea privirii. Acest tip de realizare plastică, concretizată în soluţionări tehnice din cele mai diverse şi inedite, este prezentă şi în pictura şi sculptura mai tuturor marilor epoci culturale, începând cu arta preistorică până în zilele noastre.

Societatea tehnologică şi industrializată, suprasaturată până la exasperare prin produsul anonim, standard, trimite în desuetudine obiectul de artă, unic şi individualizat. În 1955 se deschide la Londra expoziţia *Om*

Scanned with OKEN Scanner

Maşină şi Mişcare, axată pe noile raporturi dintre umanitate şi tehnică. Bogăţia de imagini fotografice apare în concepţia organizatorilor ca o compensare în planul conştiinţei umane a unei lumi tehnologice ce tinde să iasă de sub autoritatea omului. Treptat, tehnologia actuală devine una a circuitelor şi a reţelelor, mai exact o tehnologie a informaţiei şi a comunicării, adevărat sistem nervos central al lumii contemporane.

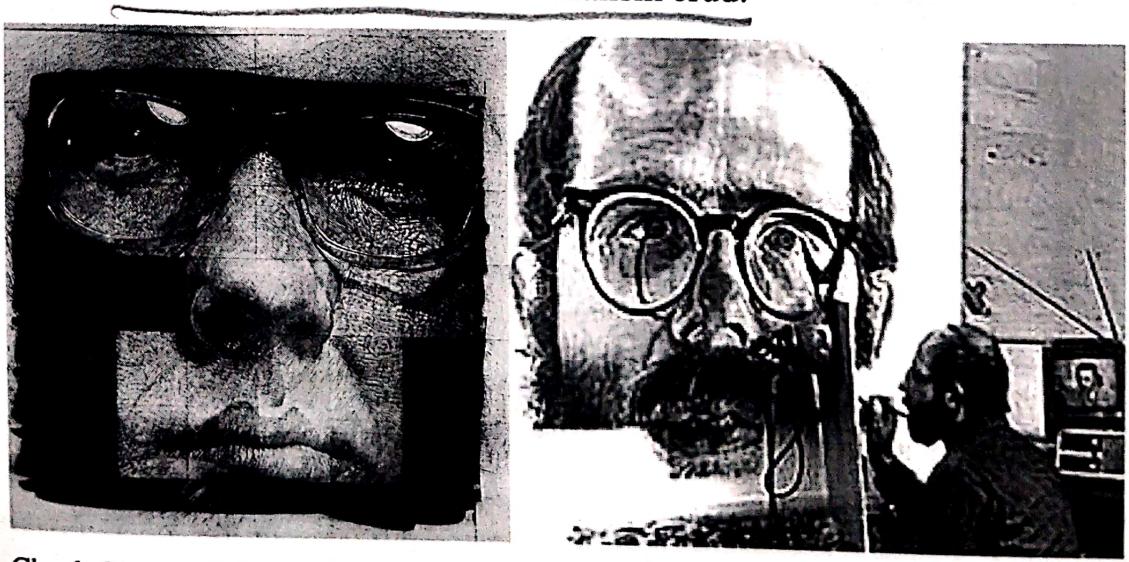
În 1956, este organizată la Whitechapel Gallery din Londra o mare expoziţie intitulată *This is Tomorow*. Este adordată problematica locului omului contemporan în viaţa socială dominată de tehnică, mass-media şi cultura de masă şi se prognozează noul concept antropologic, rezolvarea contradicţiilor fiind sugerată de arta interdisciplinară. Civilizaţia de după 1950 şi produsul multiplicat în serii, destinat publicului larg, creează o nouă cultură antropologică, în care se schimbă chiar şi raporturile dintre trecut, prezent şi viitor. Ultimele două noţiuni crescând în importanţă, receptarea realului este hotărâtă în primul rând de imaginarul colectiv iar utopicul face tot mai mult loc pragmatismului iniţial.

Realismul Radical sau New Realism este un stil contemporan dominat de acurateţea mijloacelor şi apelul la noi procedee tehnice bi-dimensionale şi tri-dimensionale. Este varianta extremistă a realismului contemporan. Transformând mijloacele în scopuri, folosirea uimitoarelor posibilităţi actuale de a reproduce fidel forma umană justifică folosirea termenului de *superrealism*. Implicarea civilizaţiei tehnologice în domeniul artelor vizuale se face cu o exactitate inflexibilă, ce apropie această pictură de obiectivitatea rece a fotografiei, justificând şi numele de *fotorealism* dat acestui curent. Căutarea veridicităţii îi face pe superrealişti să prelucreze neutral o imagine fotografică, cu toată bogăţia sa de detalii mai mult sau mai puţin importante, motiv pentru care metoda a fost criticată ca fiind o viziune mecanic-optică şi

Scanned with OKEN Scanner

nu una încărcată de sensibilitate omenească. Dar ei îşi propun să depăşească aparatul fotografic şi în alt mod. Elimină şi, pe cât se poate, corectează deformările acestuia. Superrealistul pune chiar şi aparatul în inferioritate prin capacitatea sa de a surprinde cele mai mici amănunte şi a le reda cu fidelitate, într-o imagine panoramată. Prin această competiţie, artistul contemporan se revanşează asupra întregii tehnici, ce i-a invadat viaţa, şi îi demască posibilităţile limitate comparativ cu simţurile umane.

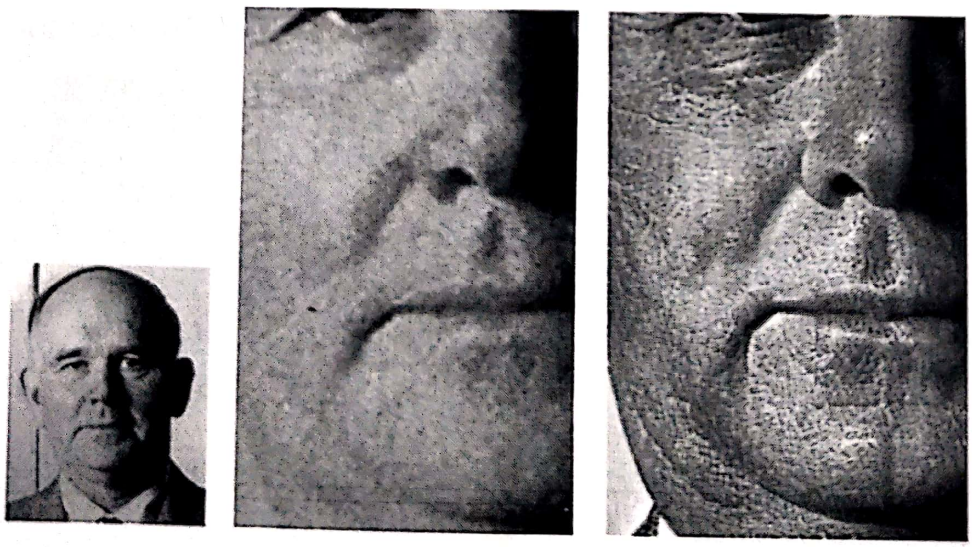
Chuck Close (1940...) realizează portrete supradimensionate strict realiste, transpunând cu precizie informaţia fotografică în informaţie pictată, după propriile sale formulări. Porneşte de la fotografii clare la care accentuează la maxim toate detaliile anatomice ale fizionomiei, cu o acurateţe impresionantă. Portretele sunt în alb şi negru, privite frontal, în gros-plan. În mod paradoxal, extrema fidelitate a lucrărilor sale în a reda fizionomia modelului capătă accente expresioniste. Detaliile anatomice, fiind redate de aproape, accentuează în acest fel ridurile, petele şi micile defecte, ce creează un efect de un naturalism crud.



Chuck Close – *Keith*, 1972 Collection of the National Gallery of Australia
Imagine cu artistul lucrând în atelierul său.

Scanned with OKEN Scanner

Hiperrealismul, varianta europeană a termenului de fotorealism, superrealism sau realism radical, desemnează un curent apărut în SUA, după 1970, şi abordat apoi pe ambele maluri ale Atlanticului. Hiperrealismul european abordează o tematică diferită faţă de cel de peste ocean: mai puţine subiecte cu semnificaţie socială dar mai multă investigare de factură anecdotică şi introspecţie în universul intim. Jean Olivier Hucleux (1923...) este printre puţinii artişti europeni consecvent hiperrealist. Începe ca retuşeur de fotografie iar din 1968 abordează o pictură de factură hiperrealistă, recurgând la proiecţii foto. Elveţianul Franz Gertsch (1930...) pictează după fotografie şi preferă gros-planul, ceea ce-i permite să reproducă cu acurateţe anumite detalii ale chipului uman, pe care se focalizează şi apoi le măreşte. Personajele sale sunt surprinse în atitudini comune. El redă viaţa cotidiană, mai ales în lucrările de după 1970, în scene desprinse direct din civilizaţia modernă: personaje în vacanţe, portrete de tineri cu plete, vedete la modă ca Patti Smith sau portrete gros-plan ale unor tinere.



Jean Olivier Hucleux, Fotografia lui Peter Ludwig utilizată de artist (stânga), detaliu foto mărit (centru) şi pictat (dreapta)

Scanned with OKEN Scanner

Franz Gertsch - *Patti Smith IV* (1979) Galerie Haas & Fuchs, Berlin şi *Irene VIII*, 1981

În legătură cu această modalitate de a înțelege legătura dintre artă şi tehnică rămâne de actualitate formularea lui Mihai Ralea:

„Naturalismul fotografic, în afară că încalcă regula personalităţii în artă, dar încalcă mai ales distincţiuni pe care le făceam, adică nu creează o artificialitate constructivă care să trezească în suflet o serie întreagă de alte sentimente decât cel natural, atunci, în locul sentimentelor estetice de reuşită, de descoperire a procedeului sau de suspendare a interesului vital prin acest sentiment de seninătate contemplativă, sufletul nostru este invadat de acele ierburi sălbatice care sunt naturale [5]."

Gerhard Richter (1939...), pictor cu veleităţi postmoderne, vede în faptul că publicul receptor apreciază asemănător lucrările sale, o dovadă a valabilităţii tezei potrivit căreia, orice om este înzestrat din naştere cu capacitatea de a sesiza valoarea artistică. Păstrând caracterul figurativ, Richter depăşeşte estetica hiperrealismului. El transpune imaginea foto pe pânză în tehnica uleiului, eliminând coloritul vioi, de tip publicitar şi conturul net al formelor.

[5] Mihai Ralea, *Prelegeri de estetică*, Editura stiinţifică, Bucuresti 1972, p. 467

Scanned with OKEN Scanner

Franz Gertsch - *Patti Smith IV* (1979) Galerie Haas & Fuchs, Berlin şi *Irene VIII*, 1981

În legătură cu această modalitate de a înțelege legătura dintre artă și tehnică rămâne de actualitate formularea lui Mihai Ralea:

„Naturalismul fotografic, în afară că încalcă regula personalității în artă, dar încalcă mai ales distincțiuni pe care le făceam, adică nu creează o artificialitate constructivă care să trezească în suflet o serie întreagă de alte sentimente decât cel natural, atunci, în locul sentimentelor estetice de reușită, de descoperire a procedeului sau de suspendare a interesului vital prin acest sentiment de seninătate contemplativă, sufletul nostru este invadat de acele ierburi sălbatice care sunt naturale [5]."

Gerhard Richter (1939...), pictor cu veleităţi postmoderne, vede în faptul că publicul receptor apreciază asemănător lucrările sale, o dovadă a valabilităţii tezei potrivit căreia, orice om este înzestrat din naştere cu capacitatea de a sesiza valoarea artistică. Păstrând caracterul figurativ, Richter depășește estetica hiperrealismului. El transpune imaginea foto pe pânză în tehnica uleiului, eliminând coloritul vioi, de tip publicitar şi conturul net al formelor.

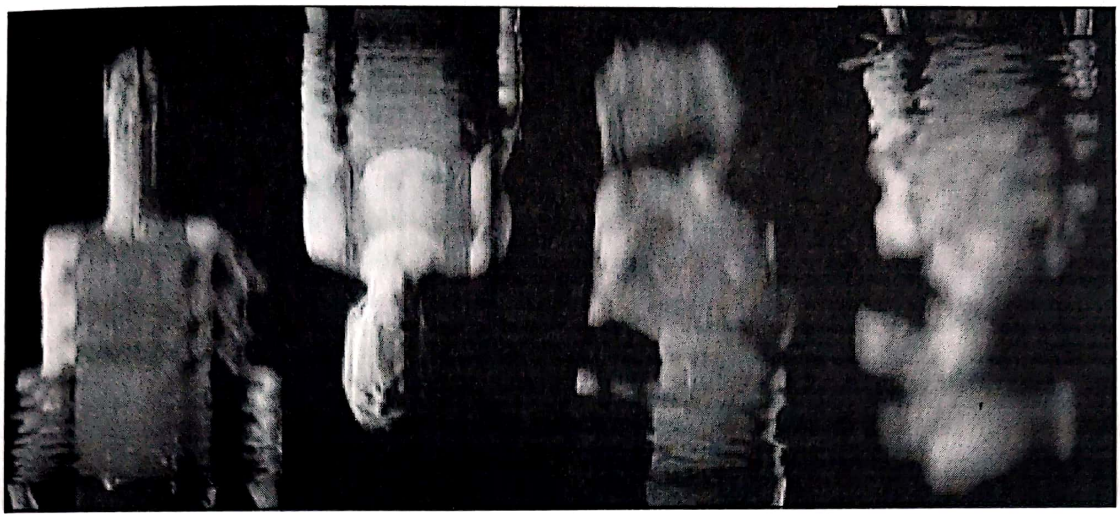
[5] Mihai Ralea, *Prelegeri de estetică*, Editura stiinţifică, Bucuresti 1972, p. 467

Scanned with OKEN Scanner

Gerhard Richter - *Confrontation* 1 şi II, 1988 1988

Facilităţile tehnologice oferite de era multi-media, video şi PC conferă Body Art-ului de după 1980 noi valenţe. Artiştii video adaugă o dimensiune temporală percepţiei trupului uman. Se fotografiază şi se filmează erotica, aspectele dismorfice ale corpului chiar şi expresivul fenomen al îmbătrânirii. Este sesizată multitudinea de sensuri ale atitudinilor, jocului pantomimic, gesturilor şi expresiei faciale, tranziţia clar-neclar, ineditul perspectivelor etc.

Scanned with OKEN Scanner



Bill Viola - *Surrender*, 2001 instalaţie video

O relaţie fructuoasă între tehnica şi arta contemporană o reprezintă acel gen al artelor vizuale catalogat drept *instalaţii.* În cazul lui Olafur Eliasson însă, această relaţie este paradigmatic subordonată celei antropologice, artistul urmărind pe lângă efectul strict vizual şi implicarea activă a publicului. Vizitatorul are posibilitatea să examineze cu minuţiozitate mecanismele instalaţiilor, care în mod deliberat fac parte din spectacol, şi să se implice voluntar sau involuntar în declanşarea lor. Publicul este pus chiar în situaţia de a se autocontempla în incidenţa luminii monocromatice, să apară fragmentat în oglinzile din oţel inoxidabil cu unghiuri şi faţete multiple sau să declanşeze prin insesizabilii curenţi de aer modificarea culorii şi direcţiei de proiecţie a luminii. Lucrarile ce folosesc lumina, care includ oglinzi, constituie cel mai extins grup de teme al operei lui Olafur Eliasson. Totuşi nu ar fi adecvat să-l descriem pe Eliasson ca fiind numai un artist al luminii. Lucrarile sale ce o folosesc, plus elementele de oglindire nu pot fi izolate de cele care utilizeaza pamântul, aerul, apa, ceaţa sau vântul. Aceste elemente sunt implicate într-un fel sau altul şi sunt strâns legate în experimentele principale bazate pe lumină, care joacă totuşi rolul central. Deşi soarele insuşi este sinonimul luminii,

Scanned with OKEN Scanner

Eliasson, la granița dintre secolul XX și secolul XXI, folosește un larg spectru de posibilitați de a genera lumina artificială și astfel de a o transforma intr-un element "dozabil", de a o reflecta, de a o rasfrânge și a o segmenta, pentru a o pune în diferite contexte.

Incăperile iluminate de o lumina monofrecventa ne oferă o experiență complet noua. Se folosește lumina amplasată la inalțime sau folie reflectorizantă – ca în lucrarea *Încapere pentru o culoare* din 1998. Vizitatorul știe că lucrurile din aceasta incapere au culori diferite și totuși nu poate să vadă decât galbenul și doar să-i distingă diferențele valorice. Dupa *Încaperea pentru o singura culoare* de la inceputul expoziției, drumul trece peste un podium, printr-un tunel în formă de spirală construit din oglinzi lustruite din oțel inoxidabil. Este lucrarea din 2002, *Viziunea ta spiralată*. La inceput, reflexele vizitatorului se concentrează asupra încaperii inundata în lumina galbenă, pe care a lasat-o în urma și pe masură ce inaintează, privitorul este capabil sa perceapa elementele care determina spațiul incaperii de la capatul tunelului. Aceasta schimbare de percepție este fenomenul de baza în opera lui Olafur Eliasson. El este interesat de a experimenta cu receptarea luminii și percepția. Deoarece percepția luminii este un fenomen influențat cultural, un proces extrem de cultivat, Eliasson afirma: „Mă interesează procesul observarii, dincolo de discrepanța cunoștințelor oferite și cunoașterii produse de experiența reala. Ma intereseaza cum ne vedem viețile in cadrul societatii. Ceea ce privim este tema insăși dar este mai important cum ne raportam la această tema.[6] "Aceasta înseamna ca mai probabil lucrurile se cuprind în ele insele și nu ca ele se referă la altceva. A treia lucrare din 1991, *Infinit*, conține o idee de baza, care va fi ulterior preluată și dezvoltată în alte lucrari: cu un

[6] Olafur Eliasson, *Kunstforum International* „O conversatie cu Dieter Buchhart", Noiembrie/Dec. 2003, p.191

Scanned with OKEN Scanner

proiector şi o lentila de plastic cu filtru albastru, o bandă de lumină de aproximativ 10 cm este proiectată orizontal pe un perete. Este situată la nivelul ochilor şi astfel se află in "orizontul" artistului şi al receptorilor săi. În timp ce ochii s-au obisnuit cu incaperile cu lumina monofrecventa, dupa un timp, privitorul ajunge intr-o incapere in care culorile se schimba permanent in funcţie de culoarea spectrului. In *Incapere de 360 de grade pentru toate culorile* din 2002 , vizitatorul chiar se mişca intr-un spaţiu circular plin de culori, in interiorul caruia culorile se schimba permanent şi complet. Inainte ca incaperea sa se umple cu urmatoarea culoare, vizitatorul este scufundat, pentru jumatate de minut, intr-un continuum culoare-spatiu, eliberat de orice alt reper concret. Invaluit de-a dreptul in culoare, acest aranjament îi lasa pe privitori sa perceapa in felul lor propriu, individual, aceasta experienta a alternarii culorilor pure. Principiul incaperii perfect circulare formeaza baza nu numai pentru *Incapere de 360 de grade pentru toate culorile*, ci si pentru *Sperante de 360 de grade*, 2001. Prima dintre aceste incaperi circulare demonstreaza ca pentru lucrarile cu lumina ale lui Eliasson dimensiunile spatiului si orientarea in spatiu sunt indispensabile. In *Sperante de 360 de grade* o banda ingusta de lumina este proiectata pe peretele circular al unei incaperi, folosind un bec cu halogen si o lentila de far naval. Deoarece lentila farului este montata oarecum inclinat pe un motor rotitor, "orizontul de lumina" se misca printr-o rotatie care afecteaza simtul de echilibru al privitorului.

Instalatia lui Olafur Eliasson, *Proiectul meteorologic* 2003, poate sa fie considerat un model reprezentativ pentru lucrarile sale cu lumina si poate chiar sa fie extins pentru a include lucrarile sale precedente. Artistul se bazeaza pe elemente primordiale ca lumina, pamântul, focul, aerul si apa pentru a se concentra asupra unor teme centrale ale naturii si a intelege

Scanned with OKEN Scanner

transformarea mediului. Totusi, intrebarile cu privire la climat sau la morfologia peisajelor care apar in lucrarile sale nu sunt deloc auto-referitoare, ci sunt directionate intotdeauna inspre participarea persoanelor care impartasesc aceeasi sfera cu aceste fenomene: „Eu sunt mai ales interesat de relatia dintre individ, vizitator si mediul inconjurator in care acesta se gaseste. Pentru mine, punctul central este aceasta relatie[7].”

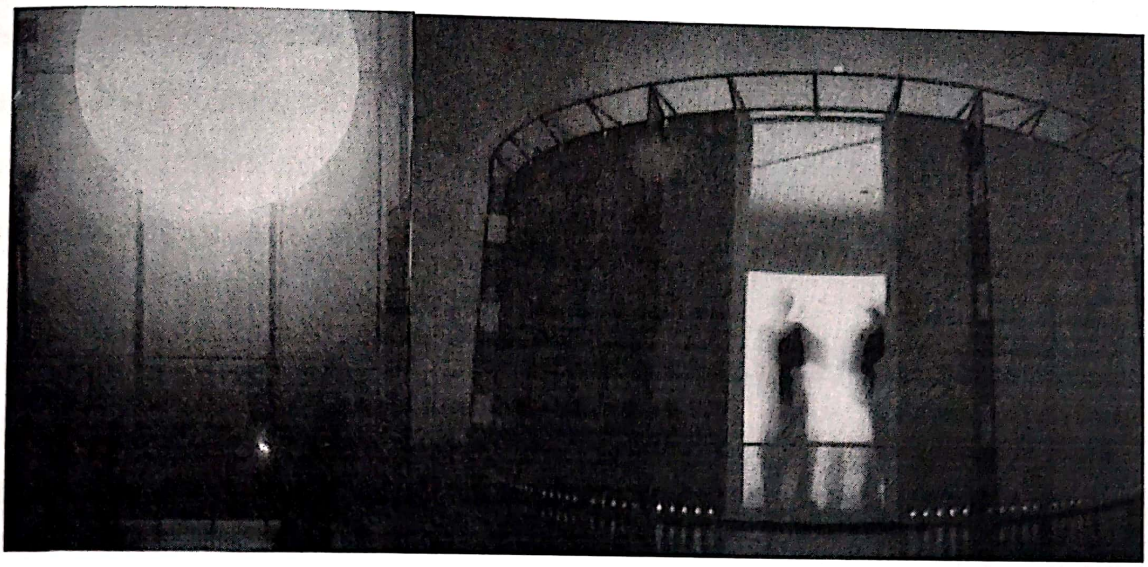
În afara de vizitatori, aranjamentul experimental include o fosta sala a turbinelor din centrul Londrei, 200 de lampi de monofrecventa, 3000 de metri patrati de folie de oglinda pe rame de metal si ceata artificiala. Spatiul pare monumental.Oamenii care se misca, stau in picioare sau intinsi orizontal, par foarte mici. Aerul este umplut de o lumina galbena care radiaza dintr-un disc stralucitor, aparent circular si care devine mai densa in spatiul insusi dintre vizitatori. Fiecare pas ce ne apropie de forma asemanatoare cu soarele intensifica efectul magnetic ce radiaza de la aceasta. Oamenii uimiti sunt un element activ al „aranjamentelor experimentale”, cum isi descrie munca Eliasson.

Fiecare vizitator poate sa se asigure cu usurinta de faptul ca acea forma, pe care privitorul o asociaza imediat cu soarele, se constituie din lampi aranjate intr-un semicerc in spatele unei folii de plastic transparente. Atunci cind se reflecta in oglinda din tavan, construita special in acest scop, lampile formeaza un cerc complet. Constructia acoperisului-oglinda poate fi vazuta de asemenea de la unul din nivelurile superioare. Astfel, nimic din ceea ce contribuie la efectul coplesitor al acestei lucrari nu este ascuns, totusi cunoasterea modului in care a fost realizata lucrarea nu ii diminueaza impactul. In aceasta atmosfera, cauza si efectul nu se exclud reciproc.

---

[7] Olafur Eliasson, *Kunstforum International* „O conversatie cu Dieter Buchhart”, Noiembrie/Dec. 2003, p.195

Scanned with OKEN Scanner



Olafur Eliasson, *Proiectul meteorologic* 2003
Olafur Eliasson, *Incapere de 360 de grade pentru toate culorile* , 2002 (fig.6) Folie de prioector, dispozitiv de control, otel inoxidabil, lemn.Inaltime 320cm, / 815 cm.Colectie personala

Cind Eliasson vorbeste despre o "tranzitie inseparabila de la fenomen la spatiu" sau pina la fuziunea spatiului cu fenomenul, acest lucru se reflecta in opera sa in diverse moduri. In acest sens, *Frumusete* din 1993 este una dintre lucrarile ilustrative. Lumina unui proiector se reflecta pe o perdea artificiala de apa, instalata intr-o incapere intunecata. Daca privitorul sta intr-o pozitie anume in incapere si priveste din unghiul potrivit, poate vedea un curcubeu. Miscarea, sau orice schimbare a pozitiei influenteaza culorile spectrului. Annelie Lutgens a atras deja atentia asupra "viziunii in miscare" in lucrarile lui Laszlo Moholy-Nagy si a subliniat semnificatia comparabila a miscarii in opera lui Eliasson. Intentia lui Eliasson era de a crea o constiinta a miscarilor noastre si a le integra in expozitie intr-un mod care sa ne permita sa percepem ceea ce cunoastem si sa cunoastem ceea ce percepem. Cunoasterea unui curcubeu pe care "il aducem cu noi" se bazeaza, printre alte lucruri, pe cunoasterea unei rasfringeri a luminii in culorile spectrului, pe care o datoram cercetarilor lui Isaak Newton. Desi in 1817 poetul John Keats, referindu-se la

Scanned with OKEN Scanner

aceasta "lamurire", acuza oamenii de stiinta ca au privat acest fenomen natural de "poezia" sa prin detaliile stiintifice care explicau curcubeul, in prezent nu se mai pune aceasta problema. Dimpotriva, semicercul de lampi este in general considerat "frumos" nu numai pentru ca este asociat unui fenomen natural, in ciuda caracterului sau evident tehnico-stiintific. In cadrul fenomenului de curcubeu mentionat mai sus, din lucrarea *Frumusete*, un aspect in plus fata de vizualizarea culorilor devine evident: lumina depinde de interactiunea cu fizicul pentru a fi cit de cit vizibila. De aceea, pe linga ceata, Elisson genereaza de asemenea reflexii pe apa. *1 m cub de lumina*, din 1999 se potriveste de asemenea in acest context de lumina vizualizata. Douazeci si patru de lampi sunt aranjate intr-o incapere plina cu aburi de ceata, astfel incit razele lor definesc numai un spatiu de un metru cub. Aici, ceata sustine vizualizarea luminii, care la rindul sau da vizibilitate unui volum imaterial. Eliasson explica acest lucru astfel:

> „Ideea de-materializarii si de-obiectivarii operei de arta nu mai este noua in acest sens, dar eu vreau in schimb, sa mut privitorul si principiile fenomenologice in centru. Daca vreau sa realizez acest lucru, trebuie sa fac apel la principiile perceptiei intr-o maniera efemera sau ilustrata corespunzator. Eu obtin aceasta prin incorporarea unui curcubeu, a cetii sau a unor anumite calitati care inconjura vizitatorul, precum spatiul. In acest fel, vizitatorul devine centrul, in locul picturii sau sculpturii, de exemplu. Intilnirea dintre vizitator si spatiu este centrală[8]."

Înca de la inceput, aceste intilniri dintre vizitator si spatiu pe care Eliasson le produce intentionat, evolueaza diferit, dupa cum se poate observa in lucrarile ce folosesc lumina si oglindirea, drumurile lor intersectindu-se permanent. Daca un asemenea spatiu este redus la elementele sale de baza, avem la dispozitie nu numai un tavan si o podea, ci si un perete frontal iar in

[8] Olafur Eliasson, *Kunstforum International* „O conversatie cu Dieter Buchhart", Noiembrie/Dec. 2003, p.198

Scanned with OKEN Scanner

dreapta si stinga pereti ce se ingusteaza spre capatul incaperii. In multe lucrari, Eliasson foloseste aceste forme individuala de baza, proiectindu-le prin reflectoare mascate inspre peretii incaperilor rectangulare. Astfel, in lucrarea *Reimagineaza (versiunea extinsa)*, 2002, 12 reflectoare proiecteaza "pereti" vazuti dintr-o perspectiva centrala spre un perete care are cel putin 10 metri latime. Fiecare lampa este inchisa si deschisa cu incetinitorul, folosind un dispozitiv de control programat, cu frecvente individuale, astfel incit imaginile (compuse) ce arata incaperi privite din perspectiva centrala, din care pot fi vazute numai unele parti, sunt complementare sau se acopera reciproc, pentru a disparea din nou la scurt timp. Aceste simfonii ale elementelor spatiale demonstreaza principiul de baza al constructiilor incaperilor prin perspectiva centrala. In *Eclipsa peretelui*, 2004, aranjamentul experimental se aplica in mod similar intregii incaperi, cu oglinda amplasata intre peretele frontal si reflectorul indreptat spre acesta. Oglinda, ale carei masuri sunt proportionale cu acelea ale peretelui din spatele ei, este agatata de un motor fixat in tavan, care se roteste o data pe minut. La un moment dat, umbra produsa de oglinda acopera in intregime peretele din spatele ei, pe parcursul rotirii continue, luminind in acelasi timp in intregime cu razele reflectate peretele opus, atita timp cit partea "oarba" (din spate) nu este luminata. Privitorul devine o parte integranta a miscarii sincronizate a oglinzii, a umbrei si a reflexiei, in functie de unde se afla pozitionat si nu poate evita acest lucru. Un alt grup de lucrari colorate se bazeaza pe principiul culorilor complementare: Aici, de asemenea, Eliasson este preocupat de rolul activ al privitorului :

> „Ceea ce se intimpla atunci este ca ochiul tau proiecteaza intr-adevar o imagine rasturnata, o imagine complementara, si pentru un moment devii tu insuti un proiector. Acesta e modul in care lucrarea poate, cum s-ar spune, sa ne priveasca la

Scanned with OKEN Scanner

rindul ei, sa creeze ceva in noi. Imi place foarte mult ideea de a fi si noi proiectoare de lumina, proiectind lucrarea in incapere[9].”

Lucrarea *Galbenul tau contra rosu si albastru*, 2004 contine unul sau mai multe discuri circulare compuse din sticla cu efect colorant, care se rotesc incet, si par a fi suspendate liber in spatiu. Lumina de la un proiector puternic este partial reflectata in culoare si se misca de-a lungul peretilor ca o suprafata colorata, in timp ce valurile de lumina care ajung sa treaca prin disc, de culoare complementara, ajung pe peretele opus proiectorului. Stratul proiectiei de lumina colorata produce noi combinatii de culori. Astfel, vizitatorii nu numai ca iau parte la lucrare ca privitori, dar devin ei insisi suprafete de proiectie pe masura ce se misca prin incapere, ceea ce inseamna ca sunt simultan obiect si subiect. In *Lichtwelle*, 2001, tuburi fluorescente sunt aranjate intr-un rind la distante regulate unul de celalalt si aprinse intr-un mod care le da aparenta unui “val de lumina” ce se misca inspre inainte la viteza pasului omenesc. Dupa cum se stie in general, modelul modern utilizat pentru a explica lumina se bazeaza pe teoria valului sau a unduirii. *Turnul umbrei rasturnat*, lucrare din 2004, se bazeaza pe principiul incaperii circulare. Aceasta are o arhitectura de turn, prin care se poate intra, fiind construita in intregime din componente de lumina. Acestea sunt indreptate spre centru si, alternativ, sunt diminuate sau intensificate de catre un dispozitiv de control. Lumina alba isi schimba intensitatea cam la aceeasi viteza cu care ochii au nevoie sa se obisnuiasca cu noua luminozitate. Adinciturile din peretele turnului care permit luminii din spatiul inconjurator sa fie vizibila, par sa devina mai stralucitoare sau mai intunecate, in functie de intensitatea elementelor luminii. Aici, de asemenea, lucrarea se adreseaza abilitatii

[9] Olafur Eliasson, *Kunstforum International* „O conversatie cu Dieter Buchhart”, Noiembrie/Dec. 2003, p.211

Scanned with OKEN Scanner

receptivitatii sau obisnuintelor receptivitatii privitorului, in timp ce se pune accent pe relatia permanent schimbatoare dintre lumina si intuneric, si trebuie sa ne asiguram incontinuu de acuratetea perceptiei noastre. Cind pasesti in lumina zilei la finalul expozitiei, ajungi la o platforma in mijlocul unui spatiu ce contine oglinzi care acopera intreg tavanul expozitiei Daca privesti inapoi unde este amplasat "laboratorul", cu aranjamentele experimentale descrise anterior, poti vedea, in functie de conditiile meteorologice, norii care trec pe cer sau soarele stralucind. In perspectiva evolutiei caracterizata de o crestere a vitezei, lucrarile lui Olafur Eliasson dezvaluie o trasatura fundamentala a prezentului nostru. Lucrarile lui ne arata din nou in mod subtil *misterul materializarii*, care se aplica tuturor formelor de probabilitate. La finalul anilor '80, la vremea cind sculptura si obiectele erau centrul atentiei dezbaterilor internationale, Olafur Eliasson era in principal interesat sa descopere in ce consta relatia dintre obiect si privitor. Pentru a face acest subiect centrul lucrarilor sale, el a redus accentul pe obiect pentru a obtine ceva mult mai efemer. Acest lucru includea lumina. Interesul lui Eliasson pentru lumina se bazeaza mai mult pe un proces de dematerializare decit pe un interes fata de un obiect nou. Intentia lui era sa dematerializeze obiectul pentru a directiona atentia spre procesul in sine al observarii si spre tehnicile perceptiei. In acest context, el a inceput sa examineze mai atent procesele psihologicei lui Gestalt.

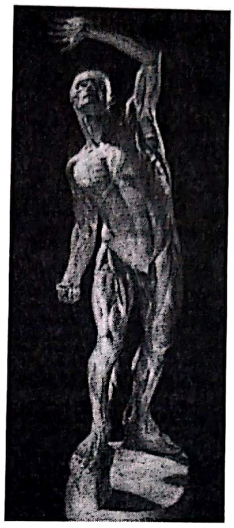
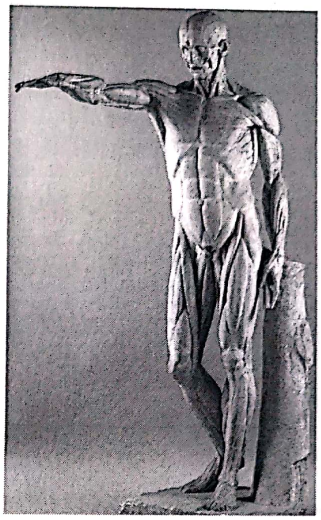
Inca de la inceput, prezentarea obiectului in lucrarile sale, asa cum erau infatisate privitorului in toate componentele lor, a fost un fapt semnificant ca "aranjament experimental" de tipul celor din laborator. Numai confruntarea propriu-zisa cu "masina" sau situatia din laborator poate, in sensul restrins al cuvintului, sa furnizeze contextul in care o "lucrare" poate fi inteleasa. Totusi, exista si alte aspecte: "Am fost interesat de lumina de la inceput pentru ca

Scanned with OKEN Scanner

aceasta se adapteaza foarte bine conditiilor spatiale, ceea ce inseamna ca poate fi un obiect independent, pe de o parte, de exemplu o proiectie pe un perete, o proiectie de lumina; totusi poate fi de asemenea o sursa de lumina in general, iluminarea intregii incaperi. Acest lucru inseamna ca avem o situatie in care un obiect si un fenomen exista simultan. De asemenea, nu exista separare in tranzitia de la fenomen la spatiu. Se poate spune ca fenomenul si spatiul se contopesc. Idei ca aceasta mi-au trezit interesul pentru lumina la inceputul anilor '90. Motivul pentru care Eliasson s-a aratat interesat de dematerializare nu este unul formal. El nu cauta o noua solutie sau un alt fel de obiect. Intentia lui era mai degraba sa socializeze privitorul. El voia sa atraga spre opera de arta potentialul privitorului intr-un mod mai puternic, cu alte cuvinte, sa-l faca mai activ. Pentru Eliasson, aceasta caracteristica devenea, pe termen lung, politica, in sensul larg al cuvintului, ceea ce l-a determinat sa se indrepte spre obiectul dematerializat.

Interesantă pentru rezolvarea unor probleme de ordin plastic dar mai ales didactic este şi *tehnica ecorşeului* (fr. écorché). Acesta este o statuie reprezentând numai scheletul şi musculatura, fără piele şi ţesut adipos. Metoda ecorşeului este una din cele mai vechi modalităţi de studiere a anatomiei şi morfologiei artistice şi îndeplineşte o funcţie mnemotehnică, satisfăcând dorinţa de rezumativ a tinerilor artişti. Dintre autorii unor ecorşee clasice se remarcă: Michelangelo-cu un personaj într-o atitudine dramatică, specifică artistului, Baccio Bandinelli, ce surprinde în ecorşeul său o mişcare îndrăzneaţă de dans, cu sprijin pe un singur picior, sculptorii francezi Antoine Houdon şi Edme Bouchardon (autor al unui tratat de anatomie artistică) şi germanul Gottfried Bammes, autor al unui foarte cunoscut şi bine ilustrat tratat de anatomie artistică.

Scanned with OKEN Scanner

Michelangelo - ecorşeu Gottfried Bammes - ecorşeu Jean-Antoine Houdon, ecorşeu numit *Omul ce zboară*, National Gallery of Art,Washington D.C.

Ecorşeul creat de Constantin Brâncuşi, către sfârşitul pregătirii sale artistice la Academia de Belle Arte din Bucureşti, se înscrie printre cele mai izbutite exemplare ale genului. Studentul Brâncuşi remarca la profesorul său de anatomie artistică Dimitrie Gerota (1867-1939), iniţiatorul şi conducătorul ştiinţific al lucrării: „Seriozitatea şi punctualitatea cu care îşi îndeplinea sarcinile didactice, bogăţia documentării iconografice, expunerile clare şi deloc pedante, însoţite întotdeauna de desene în crete colorate făcute la tablă cu mâna lui în timp ce vorbea, construcţia regiunii sau a aparatelor, făcută plecând de la simplu la compus, fermeca pe student şi-l obliga să urmărească această construcţie pe care fiecare era tentat să o copieze pe caiet, desenând în acelaşi timp cu profesorul, fără ca aceasta să fi fost o îndatorire impusă." Beneficiind de susţinere din partea profesorului, Brâncuşi a izbutit să-şi multiplice lucrarea în patru exemplare. Primele două au aparţinut unul Şcolii Naţionale de Arte Frumoase (trecut apoi în patrimoniul Facultăţii de Medicină din Bucureşti şi devenit un punct de atracţie al vizitatorilor) şi unul profesorului Gerota care, iniţial păstrând

Scanned with OKEN Scanner

ecorşeul în muzeul său de anatomie, l-a donat apoi Colegiului "Carol I" din Craiova, semn al unei legături de suflet cu liceul şi oraşul de unde plecaseră cândva amândoi. Mulajul din Bucureşti fusese comandat încă din 1865 de Th. Aman împreună cu alte materiale cu care directorul de atunci voia să înzestreze Şcoala de Belle Arte. Cele patru copii păstrate până azi, care există în lume, sunt făcute din gips colorat, au dimensiunile în cm.: 177 x 52 x 32, şi inscripţiile:

I. Atitudinea clasicului Antinous, Anatomia muşchilor superficiali Lucrat după natură de prof. dr. D. Gerota şi C. Brâncuşi 1902

II. Lucrat după natură de prof. dr. D. Gerota şi C. Brâncuşi 1902

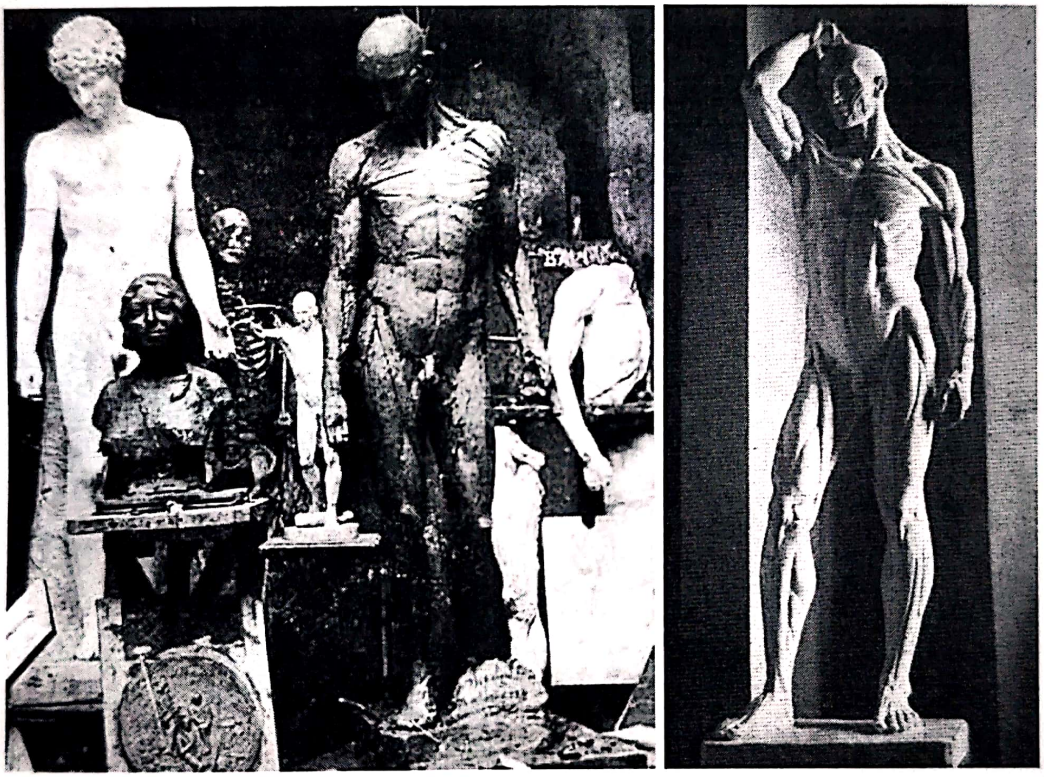
III. Colecţia Muzeului de Anatomie al Institutului medico-farmaceutic Iaşi

IV. Colecţia Muzeului de Preparate Anatomice, Facultatea de Medicina Cluj

Despre ecorşeu, maestrul Hegel (profesorul de sculptură al tânărului Brâncuşi) afirma: „După câteva săptămâni, Constantin modela muşchii folosind ilustraţiile unei cărţi medicale, pentru ca profesorul să nu poată găsi nici o greşeală. Statuia semăna cu un om cu pielea jupuită, foarte bine reliefat, copie fidelă a realităţii. Nu era necesar să o îmbrace în piele; oricine şi-o putea uşor imagina." Brâncuşi însuşi se mândrea cu lucrarea lui de tinereţe, pe care a fotografiat-o din toate unghiurile. Când întreba un vechi prieten: „ce-ţi spune statuia când o priveşti?", acesta răspunde: „Îmi arată cât de perfect sunt aşezaţi muşchii, cei care pot fi văzuţi când scoţi pielea. Este tocmai ceea ce am intenţionat să reprezint," mărturisea Brâncuşi. Ar fi vrut s-o revadă puţin timp înainte de a muri. În acest scop, a fost expediat un exemplar la Paris în 1956. Ca urmare a sugestiilor studenţilor care susţineau că lucrarea fostului lor coleg ar putea servi foarte mult în şcolile secundare şi superioare, pentru studiul anatomiei, Societatea elevilor de la Belle Arte a

Scanned with OKEN Scanner

cerut ministrului Instrucţiunii Publice şi Cultelor, Spiru Haret, să dispună ca toate şcolile să fie înzestrate cu acest ecorşeu, care avea menirea să uşureze înţelegerea formelor anatomice ale omului. Cererea nu numai că a primit rezoluţia favorabila, dar au fost turnate şi repartizate apoi în ţară mai multe piese din gips considerate a fi printre cele mai izbutite exemplare ale ecorşeurilor după model antic şi dintre care şi astăzi s-au mai păstrat câteva.



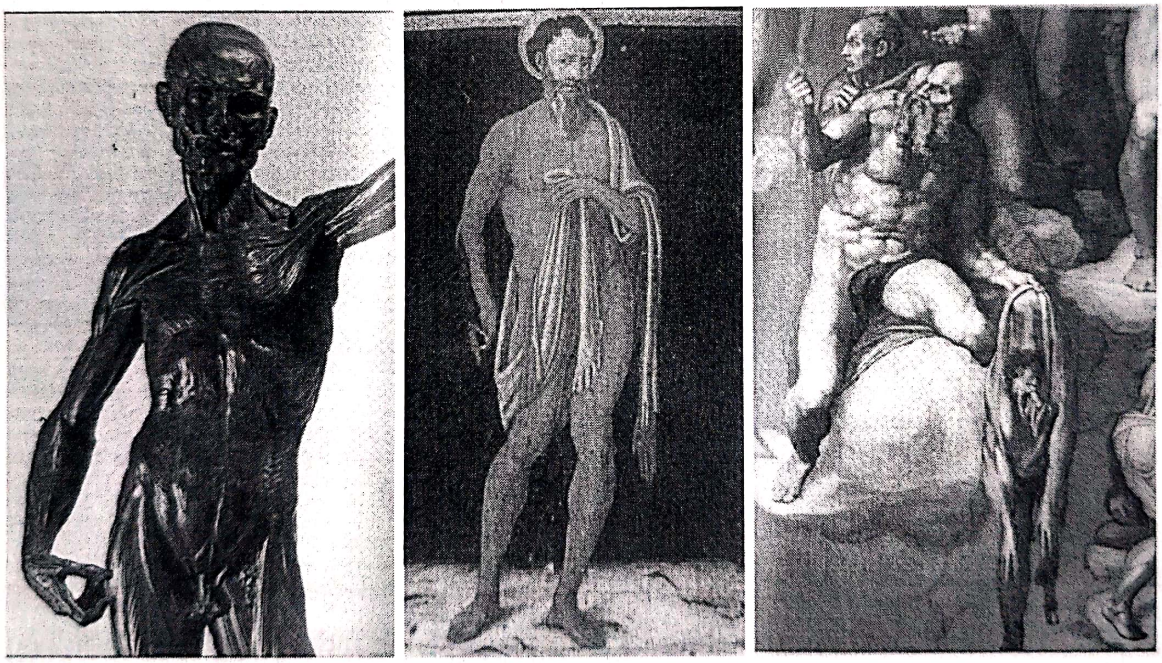
Fotografie document cu aspect din atelierul studentului Constantin Brâncuşi (apare mai mic şi ecorşeul lui Jean-Antoine Houdon, *Omul ce zboară*,).

Gheorghe Ghiţescu – Impresionant prin sobrietatea formelor şi firescul mişcării este şi ecorşeul realizat la Academia de Arte Plastice din Bucureşti.

Ecorşeul (1901-1902) după atitudinea lui Antinous (sau Hermes de la Muzeul Capitoliului din Roma) demonstrează seriozitatea pregătirii artistului în sculptura clasică. Comentând această piesă, D. Hăulică face o istorie a sensurilor pe care le dobândeşte interpretarea anatomiei umane în arta lumii:

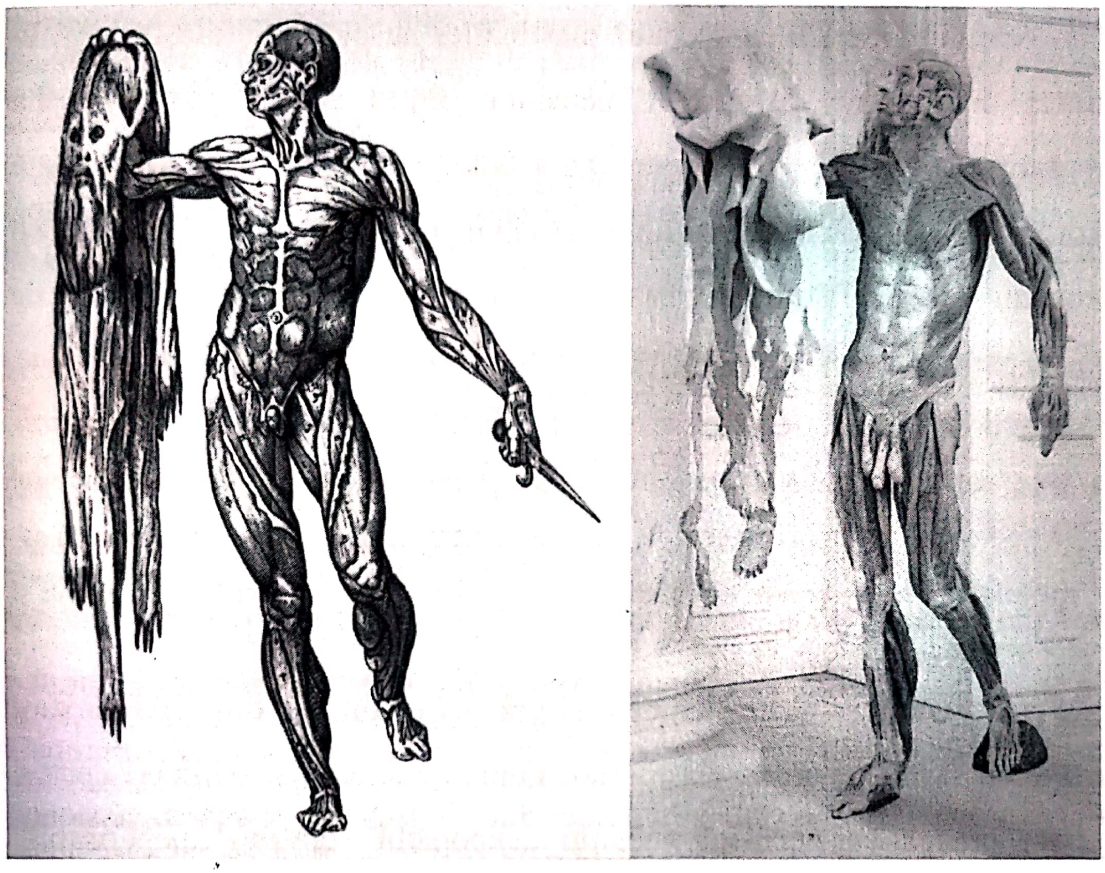
Scanned with OKEN Scanner

„În fresca Judecăţii de Apoi a lui Michelangelo se găseşte un sfânt Bartholomeu, după legendă jupuit de viu, care întinde spre Hristos un soi de sac atârnând lamentabil, care e propria sa piele. Insă jupuitul poartă trăsăturile lui Michelangelo însuşi, e unul din portretele sale cele mai plauzibile. Observaţia cea mai cruda, înseamnă acolo aşadar, durere subiectivă, mărturisire patetica. La Brâncuşi, această cruzime a observaţiei anatomice e obiectivă, absolut impersonală, ea îşi impune să nu spună nimic despre sufletul artistului sau, mai degrabă, îşi supune voinţa prestigiului anatomiei prin acest studiu aplicat, evident, o lucrare cu scopuri didactice."



Lodovici Cigali (1559-1613), Scorticato, Bargello Palace, Florenţa
Matteo di Giovanni, Sfântul Bartholomeo drapat cu propria piele. sec. XV
Michelangelo, Detaliu din fresca *Judecata de apoi*, înfăţişând martiriul Sfântului Bartholomeo sec.XVI

Scanned with OKEN Scanner



Juan Valverde de Amusco, ecorşeul *Sfăntului Bartholomeu*, gravură în cupru, sec.XVI
Gunther von Hagens, *The Skin Man*, plastinaţie cu aceaşi temă şi postură identică, 1997

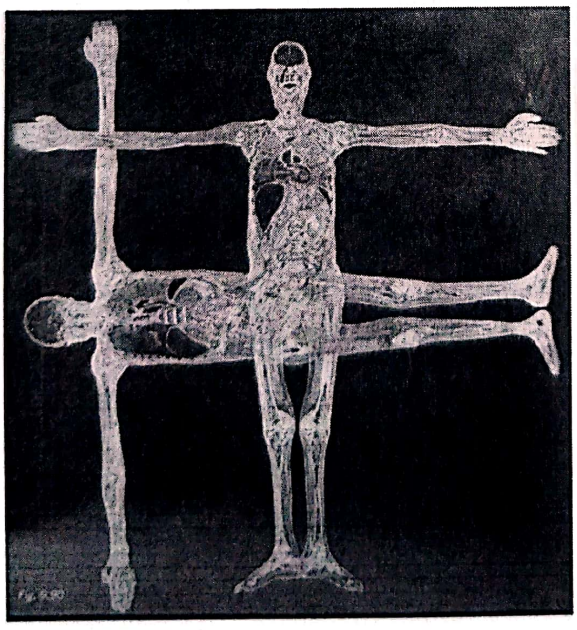
Lucrări conceptual similare ecorşeului, sunt realizate în zilele noastre direct din cadavre umane preparate şi conservate însă printr-o tehnică modernă şi originală numită *plastinaţie*. Procedeul, depăşind radical tehnicile tradiţionale de îmbălsămare, a fost inventat, dezvoltat şi patentat de anatomistul german Gunther von Hagens în anul 1977. Student fiind, acesta încercase fără succes să părăsească Germania de Est, motiv pentru care a fost arestat de autorităţile comuniste. Guvernul Germaniei de Vest l-a răscumpărat practic în 1970 cu 20000 DM şi i-a dat posibilitatea să-şi continuie studiile, inclusiv doctoratul finalizat în 1975 la Universitatea din Heidelberg, unde îşi va continua activitatea ca lector.

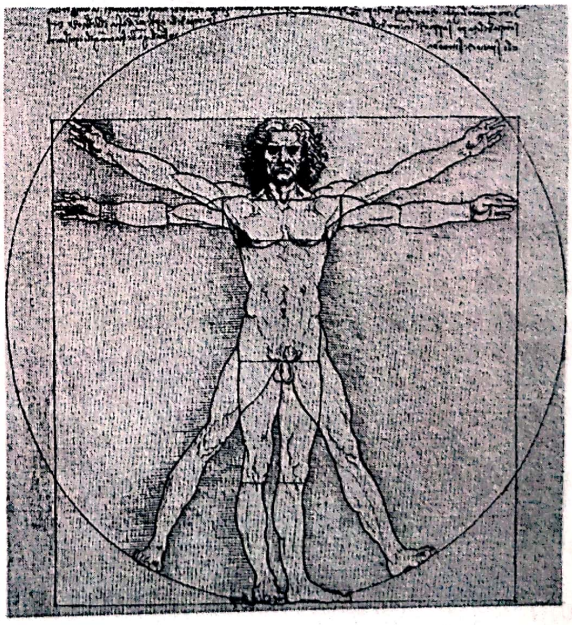
Scanned with OKEN Scanner

În primii 20 de ani, procedeul plastinației nu putea fi folosit decât la păstrarea unor piese de mici dimensiuni pentru studiul anatomic. La începutul anilor 90 însă, echipamentul a fost dezvoltat astfel încât să se poată realiza tratarea unui înreg corp uman și chiar mai târziu a unor animale de dimensiuni mari. Pentru aceasta, erau necesare 1500 ore de lucru de persoană pentru un „exponat".

> „Am inventat plastinația când aveam 32 de ani, la jumătatea vieții mele de acum, așa că am putut să arăt oamenilor alcătuirea corpului lor și să demonstrez întregul său potențial. Acum, când sunt la vârsta anilor 60, apare ca o evoluție normală să-mi folosesc știința pentru a prezenta în Body Worlds, secretul vitalității, binelui și longevității[10]."

Prin plastinație, toate lichidele și grăsimile solubile din cadavru sunt înlocuite cu rășini reactive, elastomeri, gumă de silicon și polimeri epoxy. Printr-un proces ce necesită vacuum „exponatul" devenit „neperisabil" capătă rigiditate și permanență prin înglobarea țesuturilor și structurilor reale în plastic transparent. Von Hagens a descoperit și dezvoltat și o nouă metodă de a secționa frotiuri foarte fine care apoi pot fi plastinate.





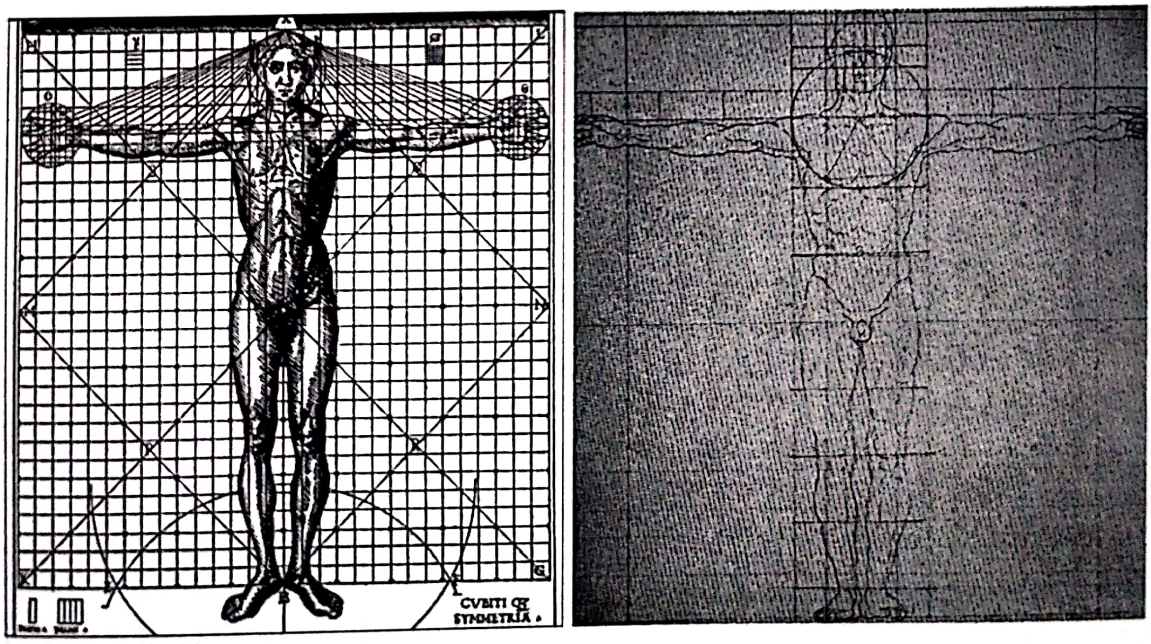
[10] Gunther von Hagens, Body Worlds, Catalog al expoziției *Mirror of Time*, 2008, p.244

Scanned with OKEN Scanner

Frotiuri transparente obţinute prin secţionarea corpul unui bărbat aşezate perpendicular pentru a sugera prin originala tehnică de plastinaţie a lui von Hagens, clasica egalitate a taliei cu anvergura.

Omul vitruvian - Reprezentarea proporţiilor umane la Leonardo, remarcabilă prin artisticitatea desenului şi precizia raporturilor dimensionale ale formelor. Încadrarea într-un pătrat sugerează aceeaşi egalitate.

Arhitectul roman Vitruvius a fost primul artist care a pus la baza observaţiilor sale referitoare la proporţii egalitatea *talie = anvergură* (lungimea orizontală a celor două membre superioare + lăţimea umerilor) şi găseşte, prin simplitatea pătratului înscris în cerc, expresia grafică direct intuitivă de a o exprima. Când extremităţile membrelor ating unghiurile pătratului, ombilicul este în centru şi înălţimea scade cu 1/5. Reluat de către Cennino Cennini şi Leonardo da Vinci, canonul lui Vitruvius ajunge cunoscut în epoca Renaşterii sub denumirea de *pătratul celor vechi* şi devine sursa de inspiraţie a celor mai multe sisteme europene de proporţii cunoscute până în prezent.



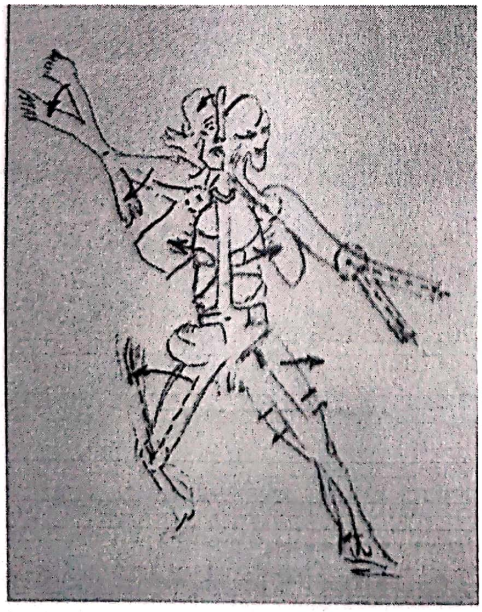
Vitruvius, explicarea proporţiilor şi egalitatea *talie = anvergură*

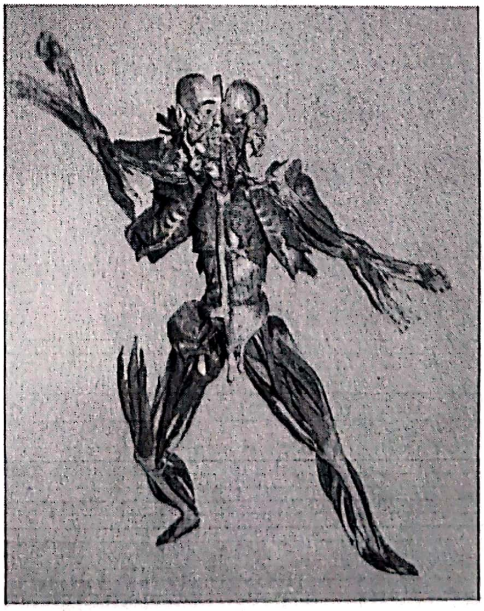
Scanned with OKEN Scanner

Albrecht Dürer - Figurile ce alcătuiesc conţinutul primei cărţi a lui Dürer asupra proporţiilor, prezintă şi figura bărbatului şi femeii, construite după raportul capului cu talia de 1/9 (1/2 modul înălţimea piciorului +8 moduli + 1/2 modul distanţa de la arcada orbitară la vertex).

Pentru a reliza „exponatele"sale, von Hagens angajează 340 lucrători în cinci laboratoare din patru ţări, cu specializări şi dotări diferite. Prima expoziţie de astfel de corpuri întregi este organizată în Japonia în 1995. În următorii ani, von Hagens iniţiază şi dezvoltă expoziţiile Body Worlds, (Body Worlds 2,3,4...) prezentând astfel de inedite ready-made-uri antropomorfe în fel de fel de posturi preluate din scenele reale ale vieţii contemporane sau continuând în această manieră proprie unelele viziuni didactice sau demonstrative tradiţionale (ecorşee, mumificări, schema de proporţionare a corpului uman etc).

„Interesul publicului larg pentru astfel de personaje plastinate m-a inspirat să gândesc expoziţii publice, apoi am conştientizat necesitatea de a le oferi un înţeles etic înalt şi un sens estetic, pentru e evita aspectul şocant şi impactul emoţional negativ, pentru a capta imaginaţia publicului[11]."

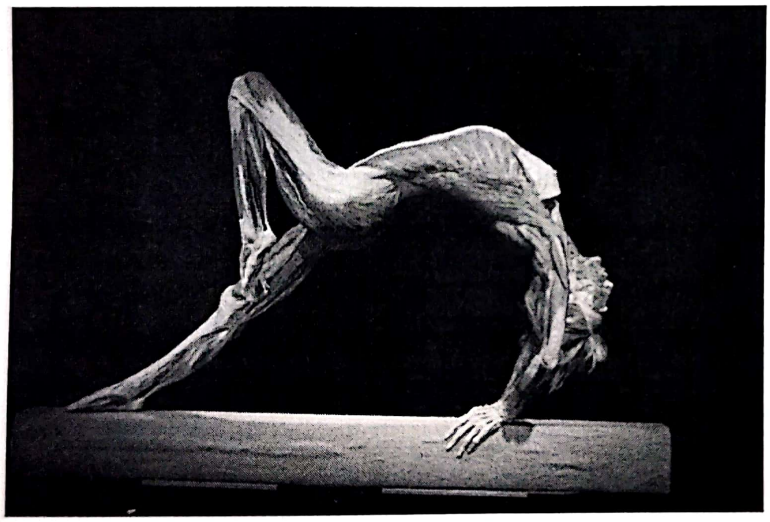




[11] *Ibidem* p.236

Scanned with OKEN Scanner

Odată cu succesul fulminant al manifestărilor expoziţionale, cu dezvoltarea şi perfecţionarea tehnicii de plastinaţie şi chiar cu amploarea fenomenului socio-cultural generat, autorul fondează Institutul de plastinaţie din Heidelberg în 1993, spaţiul şi logistica universităţii devenind insuficiente. În 1996, fiind profesor asociat al Universităţii din Dalian, China, fondează şi aici un Centru pentru Plastinaţie şi conduce în cadrul Academiei din Bishkek, Kyrgyzstan, unul similar. Din 2004, Gunther von Hagens este profesor asociat şi la New York University College of Dentistry.



Atitudinea estetică este definită prin percepţie, contemplaţie şi deschidere sensibilă faţă de aspectele impresionante ale realităţilor naturale, ale vieţii sociale (inclusiv civilizaţia utilitară) şi ale artei. Ea este fundamentală pentru înţelegerea motivaţiei operei şi este premisa creaţiei artistice şi a receptării estetice. Capacitatea de a privi cu satisfacţie şi interes specific natura şi frumuseţea anatomică umană sau animalieră este dovedită în domeniul culturii de rezultatele creativităţii omului: lucrări, obiecte şi

Scanned with OKEN Scanner

opere de artă. Activitatea plastică îşi are rădăcinile într-un comportament organic, născut în mod natural din interrelaţia senzorial-vizuală a omului cu mediul, prin intermediul simţurilor sale specializate: simţul proporţiilor, culorilor, valorilor, ritmului etc. Ea se manifestă prin selectarea deliberată sau spontană şi organizarea în compoziţii a materialului asupra căruia se acţionează. Binomul creaţie artistică – receptare estetică este inclus în sfera mai largă a atitudinii estetice. Aceasta este postura receptorului operei de artă dar şi a celuia care este impresionat de însuşirile fiinţelor vii, grandoarea fenomenelor naturale sau chiar de design-ul obiectelor de uz comun.

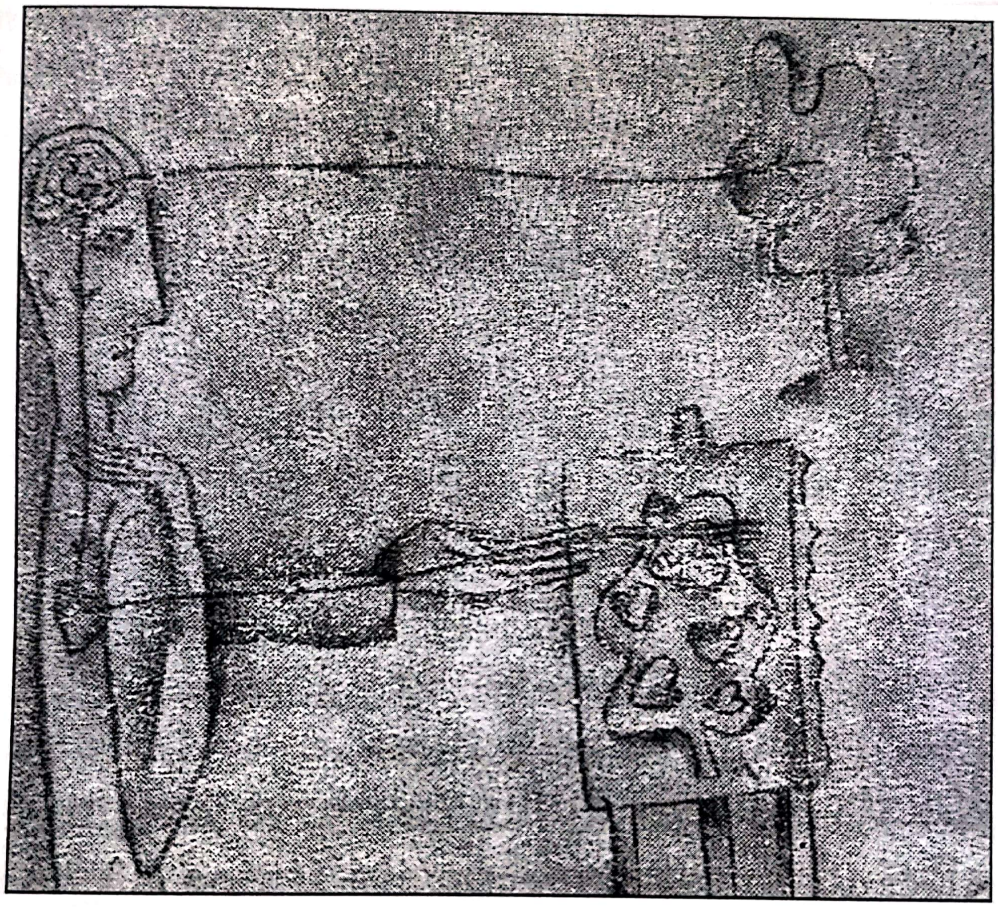
Calităţi estetice, calităţi artistice

Calităţile estetice sunt particularităţile ce realizează o legătură între subiectul contemplator şi obiectul sau fiinţa ce posedă printre alte proprietăţi şi pe acelea adecvate luării de către apreciator a unei atitudini receptive senzorial şi dezinteresate pragmatic. Calităţile estetice ale unui aspect din natură, ale omului, ale unei fiinţe vii sau ale unui obiect de uz comun, emerg dintre sau *survin* dintre calităţile non-estetice ale respectivului obiect sau fiinţă. Deşi este o trăire existenţială subiectivă de natură spirituală, *valoarea estetică* aparţine realităţilor materiale naturale sau artificial-utilitare, care eventual au şi însuşiri ce ne pot impresiona simţul frumosului. Aprecierea se face în primul rând asupra fenomenelor de natură extra-artistică şi suportului lor material cu finalitate predominant non-culturală.

Calităţile artistice aparţin exclusiv obiectului creat în mod mai mult sau mai puţin intenţionat de un autor (cunoscut sau anonim) pentru a fi apreciat de un receptor (subiect contemplator al obiectului de artă şi nu al naturii). *Artistic* este un epitet rezervat numai procesului de creaţie al omului şi rezultatului activităţilor sale, opera. Este o proprietate aparţinând doar

Scanned with OKEN Scanner

culturii prin care calităţile estetice şi de altă natură proprii motivelor reprezentate sunt *puse în valoare* cu măiestrie şi făcute accesibile publicului.



Dan Hatmanu – *Artistul* Transfigurate de subiectivitatea creatoare, filtrate prin raţiunea şi afectivitatea pictorului, calităţile estetice ale fiinţelor reprezentate se includ şi se maximalizează prin măiestria acestuia, în noua **valoare artistică** şi astfel sunt făcute accesibile receptorului.

Calităţile artistice sunt aşadar cele hotărâtoare în aprecierea valorii unei opere. Prin ele se spiritualizează şi mai mult valoarea estetică a temelor reprezentate ce o preced şi sunt incluse în ea. Aceasta se face, în primul rând, prin perfecta cunoaştere şi interpretarea adecvată a impresiilor oferite de real. Procesul are şi inedite implicaţii reciproce. De multe ori, perceperea calităţilor estetice ale modelelor vii este facilitată şi influenţată de felul cum, publicul le-a descoperit în artă, prin educaţie estetică.

Scanned with OKEN Scanner

Valoarea artistică se identifică strict în cadrul culturii, este de factură spirituală şi se referă la o compoziţie, la o operă cu finalitate esenţialmente ideală. Ea aparţine deci obiectului creat anume pentru a fi contemplat şi receptat de public. Opera de artă are un pronunţat caracter sintetic, înglobând în ea calităţi de diferite tipuri: artistice, estetice, etice, filosofice, cognitive, religioase. Topite în structura imaginii artistice, ele exprimă unitatea dintre *autonom şi heteronom*. În cadrul *desenului studiu*, descoperirea particularităţilor şi înţelegerea organică a diverselor atitudini, staţiuni şi poziţii ale modelului, este însoţită de generalizarea prin geometrizarea idealizantă. Reprezentarea viului în artă se opreşte asupra individualului dar abstractizările rezultate din tipicitatea şi semnificaţia acestuia pun problema *etern umanului*. Ele aparţin formei devenită element constitutiv de esenţă, decantată din gama nesfârşită a lumii din afara artistului. Arta este o reflectare subiectivă a lumii şi locul ei în ansamblul culturii este în strânsă legătură cu întreaga experienţă de cunoaştere. Prin intermediul existenţei ei materiale, unice, imaginea artistică realizează cunoaşterea relaţiilor cu caracter de abstracţiune. Artistul simplifică, clarifică, selectează esenţialul, elimină detaliile puţin relevante, accidentalul, ambiguităţile realităţii. Pornind de la caracterul *în mare* al formei, de la general către particular, de la esenţă către aparenţă, el scoate în evidenţă adevărul semnificativ al realităţii, uneori cu preţul unor abateri de la aspectul de suprafaţă. El sacrifică detaliile insignifiante şi dă astfel, unitate şi armonie lăuntrică operei. *Stilizarea* este o astfel de simplificare şi corectare a elementelor naturale, operată însă cu scopul punerii în evidenţă a ceea ce au ele mai caracteristic. Valoarea estetică este şi un reflex al funcţionării armonice a viului iar una din cele mai importante calităţi artistice este aceea de a

Scanned with OKEN Scanner

obiectiva cea mai subtilă armonie a formelor corpului, prin surprinderea impresiei de mişcare.

Opera de artă se înscrie în cadrul unui curent sau al unui stil şi, în funcţie de gen sau specie, este evaluată după criterii estetice specializate, norme proprii ce ghidează judecata estetică într-un mod similar cu cele din disciplinele socio-umane. Ele sunt instrumente intelectuale fundamentale pentru a defini noţiunile, teoriile sau calităţile, şi pentru a realiza clasificări, valorizări şi erarhii, în limitele unui relativism inevitabil. Situate între polii *obiectivismului* realist şi a diverselor interpretări *idealist-subiective,* ele sunt modalităţi specifice prin care opera se împlineşte şi trăieşte ca atare în procesul de receptare, permanent însoţit de aprecieri în funcţie de anumite valori. Raportate la contextul socio-cultural, motivaţiile artei au o mare diversitate, imboldul creator putând avea surse de ordin magic, religios, dorinţa de a materializa gândirea în obiecte care să supravieţuiască sau un simplu joc de imitaţie însoţit de plăcerea de a da formă. Spaţiul şi timpul în care fiinţează imaginea artistică nu sunt fizic uniforme şi fără coloratură. Aşa se explică de ce valorizarea diferă de la o epocă culturală la alta. Astfel, capodoperele omenirii sunt aşezate individual, pe aceeaşi orizontală a timpului. Paradoxal, vechimea sporeşte atractivitatea şi pregnanţa acestora. Noile pretendente cel mult li se pot alătura, neputându-le ştirbi strălucirea. Ideea egalităţii capodoperelor cu ele însele, fiecare epocă culturală fiind caracterizată de valori specifice, duce la dificultatea transferului criterilor estetice. Se poate vorbi deci, de un progres al tehnicilor şi mai puţin de un progres al artei însăşi. A demonstra valoarea unei opere înseamnă a evidenţia calităţile artistice proprii acesteia, prin prisma unor principii semnificative în cadrul unui anumit stil.

Scanned with OKEN Scanner

Se pot compara doar realizări apropiate ca motivaţie şi factură, dintr-un cadru social şi cultural de preferinţă cât mai restrâns. Evaluarea se bazează pe criterii de apreciere asupra artisticităţii operei şi implicit asupra capacităţii de expresie a creatorului ei: forţa de sugestie, măsura în care lucrarea este reprezentativă, concordanţa intenţiei cu realizarea formală, locul şi rolul în cadrul seriei sau contextului stilistic. Criteriile de evaluare cele mai riguroase sunt date de măsura în care se realizează *unitatea dintre frumos şi adevăr*, spontaneitate şi deliberarea îndelungată, dintre concret-senzorial, afectiv şi raţional, concret-istoric şi general uman. Ele sunt invocate după modelul conceptelor psihologizante sau a clasicei triade filosofice de Bine-Adevăr-Frumos.

Conform criteriului *mimesis*-ului, operant încă de la Aristotel, putem aprecia *frumosul* ca expresie sensibilă a *adevărului*. *Frumuseţea* este calitatea artistică şi estetică cu statut central în cultura europeană. Este apreciată deopotrivă la obiectele de artă, aparţinând unor creatori anonimi sau unor personalităţi artistice unanim recunoscute, dar şi la fenomenele naturale, fiinţele vii şi omul însuşi. De-a lungul timpului, talerele balanţei dintre adevăr şi frumos, înţelese ca elemente definitorii în geneza operei de artă, au fost înclinate când în favoarea adevărului considerat ca o condiţie indispensabilă a frumosului, ori un mijloc sigur de realizare a acestuia, când în favoarea frumosului despovărat de servituţile inestetice ale adevărului. Adesea cele două concepte sunt fie izolate abuziv, fie identificate arbitrar. Ideea directoare, care se conturează şi confirmă în milenara practică artistică, demonstrează că exprimarea adevărului reprezintă cheia de boltă a fiinţării creaţiilor autentice şi criteriul de bază în aprecierea lor. Împlinirea valorii artistice depinde de acordul între structura operei şi imperativele corespondenţei ei cu realitatea, justificând opinia lui Mikel Dufrenne:

Scanned with OKEN Scanner

obiectul de artă este adevărat în raport cu realul, în raport cu artistul şi în raport cu opera, în sensul că nimic din alcătuirea sa nu sună fals. Fiind şi un mijloc de cunoaştere şi reflectare a realităţii, artă descoperă şi face accesibile adevăruri profunde ale vieţii. Opera de artă nu produce doar emoţie şi plăcere. Imaginile sunt artistice nu numai prin reacţia autorului şi contemplatorilor operei ci şi prin informaţiile pe care ni le comunică. Ea conţine şi transmite idei dar imaginea lumii, răsfrântă în planul cunoaşterii artistice, comunică într-un chip specific adevărul asupra naturii înconjurătoare şi societăţii umane. Înfăţişarea elementelor naturale poate apărea ca atare, într-o operă, dar înţelegerea specificului reprezentării artistice evită confuzia între prezentarea documentară şi cunoaşterea artistică autentică, îmbogăţită prin reacţiile umane, definitorii acesteia. Între aspectele obiective şi subiective se află numeroase puncte de convergenţă. Expresia creativă şi interpretarea estetică se alătură adevărului conţinut şi, odată cu el, acţionează complementar, fiind necesare realizării efectului afectivo-ideatic.

În timp, se cristalizează astfel o teorie asupra raportului dintre artă şi adevăr, ce anunţă încă din faza de geneză două direcţii contrare: una care proclamă că arta trebuie să caute adevărul şi alta care afirmă că prin natura ei, arta născoceşte şi amăgeşte. Opera de artă se înfăţişează, fie ca redare fidelă şi imitaţie obiectivă a formelor viului, fie ca trăire subiectivă, reflectare recreatoare, ce apelează la invenţie, fantezie şi imaginaţie. Arta imită şi născoceşte, fiind deopotrivă adevărată şi neadevărată, fidelă şi infidelă. *În sferele artei, mai verosimil decât adevărul este câteodată un vis* (Lucian Blaga). Modul de receptare a adevărului, pe calea însuşirii artistice a realităţii, este însoţit de o intensă participare afectivă, la nivelul întâlnirii între relativ şi absolut, concret şi abstract etc. Adevărul artistic are sensuri concrete şi multiple, aparţinând atât conţinutului, cât şi formei. Individuală şi

Scanned with OKEN Scanner

sensibilă, aceasta este ridicată la rangul de element constitutiv de esenţă. Izvoarele adevărului artistic se află deopotrivă în lumea reală, în gama nesfârşită de forme ale vieţii, cât şi în forum-ul intim, în universul interior al sentimentelor, trăirilor şi convingerilor autorului. Ele vizează atât acordul interior, structura operei, sub raportul împlinirii valorii ei artistice, cât şi imperativele corespondenţei cu realitatea.

Adevărul este o condiţie indispensabilă a frumosului, deşi nu o condiţie suficientă. Este concepţia antichităţii, apărută de timpuriu şi exprimată lămurit de Platon. Opinia contrară se iveşte însă tot în antichitate: *adevărul nu este o condiţie a frumosului, nici suficientă, nici indispensabilă.* Aşa susţine Cicero, argumentând: *dacă adevărul ar fi suficient, arta ar deveni inutilă.* Concepţia medievală procedează în alt mod la aprecierea relaţiei dintre noţiunile de *frumos şi adevăr.* Ele sunt rezultatul aceleiaşi orânduieli a criteriilor estetice dar se observă că adevărul, *veritas*, este redat din lăuntrul fiinţei iar frumosul, *ad exteriorus*, este redat după aspectul exterior. Cu alte cuvinte, se face distincţia netă între aparenţă şi esenţă. Cel mai influent teoretician al artei din Renaştere, Leon Batista Albertti, nu mai consideră că adevărul este o condiţie indispensabilă a frumosului dar el constituie mijlocul cel mai sigur pentru realizarea acestuia. *Adevărul* serveşte la realizarea *frumos*ului dar tot aşa de bine îi serveşte şi opusul său, ficţiunea. Artistul are dreptul să-i adauge adevărului, lumea imaginarului. Barocul şi, mai târziu, neoclasicismul aduc o atitudine radicală: în idealismul specific epocii, filosofii pretind că adevărul este o condiţie suficientă pentru a procura frumosul şi se identifică cu el, fiind chiar frumosul însuşi. Ei au în minte însă, nu crudul adevăr al vieţii ci, o splendidă idee despre adevăr.

Scanned with OKEN Scanner

Criteriul kantian conciliază natura cu spiritul şi raţionalul cu senzorialul dar precizează că frumosul nu se confundă cu adevărul, deoarece el nu poate fi demonstrat. Hegel scrie că vocaţia artei constă în evidenţierea adevărului şi că *sfera adevărului divin, înfăţişat artistic pentru văz şi sentiment, constituie punctul central al întregii arte*. Trecerea la romantism promovează concepţia conform căreia, ficţiunea nu numai că serveşte frumosului dar îi este mai folositoare decât adevărul, care de cele mai multe ori este urât şi rău. În viaţă nu putem închide ochii la adevăr dar în artă se poate zbura pe *tărâmul paradisiac al amăgirii*. Speculaţiile filosofice capătă un echivalent plastic în creaţii fantastice, misterioase, monstruoase sau anamorfotice. În timpurile mai apropriate de noi opinia despre raportul dintre adevăr şi frumos este pluralistă şi mai moderată: unele obiecte reale sunt şi frumoase, constituind o sursă de sentimente proprii perceperii obiectelor de artă. Altele, dimpotrivă, sunt frumoase tocmai fiindcă nu sunt adevărate şi cognoscibile dar trezesc sentimentele plăcute pe care le suscită realitatea şi mai ales ceea ce se ridică mai presus de realitate. Părerile despre raportul dintre artă, frumos şi adevăr nu merg pe o cale monolineară ci, pornind de la o extremitate către alta, tind către măsură şi moderaţie.

Potrivit antropologiei culturale, orice om trăieşte experienţe estetice într-un cadrul foarte larg; de la aprecierile cotidiene intuitive până la receptarea avizată a operelor de artă. Delectarea în prezenţa valorilor artistice nu este conţinută necondiţionat în acestea ci depinde mai ales de gradul de educaţie, sensibilitatea, caracterul şi temperamentul publicului.

Subiectul apreciator este uimit iniţial de calităţi estetice şi artistice distincte, ce au însă capacitatea de a-l transpune într-o atitudine pur contemplativă. Ulterior, prin meditaţie estetică, se desluşeşte *sensul*

Scanned with OKEN Scanner

antropologic şi implicit se realizează sinteza *valorii artistice*. În *lumea artei,* se poate vorbi deci despre o *conştiinţă de sine spontană,* activată firesc în interrelaţia publicului cu opera, şi o *conştiinţă reflexivă,* prin care individul accede realmente la o experienţă estetică independentă. Receptorul comun manifestă interes pentru o anumită operă de artă, în măsura în care aceasta are pentru el un anumit sens antropologic, generat de calităţile ei umane, concordante sau nu cu propriile lui valori. Sensul antropologic este dat atât de informaţiile pe care artistul reuşeşte să le comunice cât şi de semnificaţiile operei apreciate pentru receptorul însuşi. De la conceptele clare, selectate deliberat şi incluse în operă, la cele mai puţin clare, pe care intuiţia receptorului este incitată să le descopere, se ajunge chiar la interpretări pe care autorul pur şi simplu nu intenţiona să le exprime. Interpretarea activă devine în acest fel similară introspecţiei psihanalitice în adâncurile adesea întunecoase ale sufletului.

În condiţiile artei contemporane, se simte nevoia de a restabili autoritatea noţiunii de **criteriu estetic**, pornind de la diversitatea judecăţilor de valoare proprii artei actuale. În primul rând, trebuiesc revizuite raporturile acestor noi criterii cu aspiraţia la universalitate a judecăţilor şi experienţelor estetice. Pentru conformitate cu etimologia conceptului (în greceşte *aesthetikos = sensibil*), societatea umană se bazează şi pe consensul fundamental al sensibilităţilor. Cerinţele unei minime intersubiectivităţi, vizată de artist şi manifestată la nivelul publicului receptor, sunt subminate însă de pluralismul interpretărilor, adesea divergente, specifice artei actuale. Fiind o anumită formă de limbaj, arta este prin urmare şi o formă a vieţii de relaţie. Accesul la ea necesită însă o anumită pregătire, într-un cadru social caracterizat prin deprinderi, cutume, mituri şi chiar prejudecăţi. Ele au însă un rol hotărâtor atât în creaţie, cât mai ales în receptarea, interpretarea şi

Scanned with OKEN Scanner

evaluarea acesteia. Artistul contemporan trebuie să găsească deci căile potrivite către subiectivitatea receptorului, dacă vrea să evite riscul eşecului prin narcisism, care duce inevitabil la lipsa de reacţie a publicului.

Printre cele mai constante criterii estetice ale artei contemporane este astfel **implicarea activă**, co-participarea hotărâtoare, a receptorului în desăvârşirea actului de creaţie artistică, ajungând prin complexitatea meditaţiilor estetice la o veritabilă metacreaţie. Comunicarea cu sens biunivoc este definitorie pentru noţiunea de *operă deschisă* (Umberto Eco). Din punctul de vedere al publicului, calităţile interpretabile sunt *contrapartea receptoare* a operei. Astfel, ceea ce percepe receptorul şi mai ales rezultatul reflecţiilor sale, stimulate de forma şi conţinutul ei, devine *contrapartea subiectivă* (Richard Wollheim) a calităţilor estetice ale obiectului de artă. *Contrapartea obiectivă* a acestora este aceea pe care autorul în mod deliberat, cu mai mult sau mai puţin succes, a reuşit să o includă în operă.

Unul din criteriile estetice de excelenţă în judecăţile asupra valorii artistice este **noutatea** operei. El evidenţiază în ce măsură opera este rezultatul organic al unui context socio-cultural actual. Noutatea este hotărâtoare în aprecierile asupra artei moderne dar este un criteriu relativ pentru arta postmodernă, pentru că o operă cu valoare artistică este imună la trecerea timpului. Ea este la fel de relevantă pentru publicul receptor din orice epocă. Actualitatea autentică a unui artist se probează şi în măsura în care noutăţile aduse de acesta intră în circuitul public de valori şi au la rândul lor disponibilitatea de a deveni fundamente pentru ulterioare inovaţii.

Pericolele sunt căderea în *inactual* şi *falsa actualitate*. Într-o anumită perioadă, în artă devin preponderente aspecte legate atât de formă, cât şi de conţinutul paradigmatic, ce derivă prin excelenţă din existenţa contemporană

Scanned with OKEN Scanner

şi reflectarea ei artistică. Pe de altă parte, o operă de artă care mizează la modul speculativ doar de actualitatea problematicii intelectuale abordate, fără să-i găsească un înveliş formal cu adevărat nou din punct de vedere estetic, devine uşor perisabilă, odată cu depăşirea interesului social pentru ea. Imitaţia din snobism a lucrărilor cu adevărat actuale, atât la nivelul tematicii dar mai ales al formei, indiferent de câtă senzaţie stârneşte la un moment dat în rândul publicului mai mult sau mai puţin avizat, face ca astfel de „opere" să nu îşi găsească locul în marele *muzeu imaginar* (André Malraux) al capodoperelor umanităţii. Excesele utilizării acestui criteriu conduc inevitabil la falsă actualitate. Pericolului căutării noutăţii cu orice preţ şi de dragul noutăţii, fetiş al avangărzilor de orice fel, constă şi în încifrarea într-un limbaj privat, incompatibil cu actul autentic de creaţie artistică. Este de regulă situaţia absurdă a artistului solitar, de a fi şi singurul receptor al „operei" sale.

Orice investigare a artei contemporane, în spiritul antropologiei culturale, trebuie să accepte pluralitatea de stiluri a manifestărilor ei. Stilurile clar conturate, aparţinând unei aşa numite tradiţii artistice, pot fi decelate şi în creaţia contemporană, adaptate însă *spiritului timpului*. Cu toată inflaţia de imagini ce bombardează receptorul contemporan, acesta este în continuare avid de imagini şi mai ales de noi experienţe intuitive şi senzorial-emoţionale. Uriaşele concerne tehnologice şi manageriale, înarmate cu cele mai noi strategii de marketing, augmentează potenţialul de satisfacere a lăcomiei consumatorului de imagini. Noile mijloace media, internetul şi publicitatea au sesizat forţa şi uşurinţa cu care imaginea transmite informaţia. Oare nu aceasta este continuarea firească, în contemporaneitate, a artei moderne şi chiar clasice? Comunicarea prin

Scanned with OKEN Scanner

grafică, desen, pictură sau sculptură poate fi întrevăzută cu uşurinţă în unele imagini poetice ale cinematografiei, artei video, performance-ului, etc.

Termenul de **contemporan** defineşte sintetic caracteristicile esenţiale pentru prezent, momentul actual al evoluţiei societăţii, sau a unora din elementele acestuia, cum este viaţa culturală şi artistică. Ţinând cont de faptul că termenul de artă implică şi sensul de valoare iar pentru plastică confirmarea acesteia necesită inevitabil stabilitatea în timp, prin termenul de artă contemporană nu putem înţelege numai pe aceea strict din zilele noastre ci trebuie să avem în vedere, arta de după 1945. Alegerea acestui an se bazează pe importanţa sa hotărâtoare din punct de vedere socio-politic. Sfârşitul celui de-al doilea război mondial marchează totodată şi începutul unei noi ere ce defineşte practic şi lumea actuală. Noţiunea de contemporaneitate poate fi asociată, în modul cel mai firesc, celei de *generaţie*. Stricta actualitate, valabilă pentru o generaţie, devine imediat desuetă pentru generaţia următoare. Obiectul de artă este prin definiţie însă, o valoare atemporală, de care profită în egală măsură diferite generaţii şi care nu se epuizează ca un bun oarecare. Percepţia estetică a realităţilor şi a artei contemporane este însă mult diferită chiar şi faţă de perioada interbelică, agravându-se raportul contradictoriu dintre valorile perene şi cele ale societăţii de consum.

Scanned with OKEN Scanner

Documenta, muzeul celor 100 de zile

Manifestările artistice sub genericul *Documenta* au debutat la Kassel, Germania, în 1955 şi din 1972 au loc la fiecare 5 ani, fiind unul din cele mai influente evenimente de artă contemporană din întreaga lume. Supranumit *Muzeul celor 100 de zile*, el sintetizează tendinţele actuale în artele vizuale şi în acelaşi timp oferă posibilităţi de afirmare celor mai inovatoare concepţii expoziţionale. Bazată pe succesul primei ediţii, *Documenta II* din 1959 devine deja o instituţie. Ea este acum organizată de o companie specializată sub auspiciile conceptuale ale unui colectiv de critici, istorici şi teoreticieni ai artei. Aceşti experţi orientează manifestarea spre perioada postbelică, programatic intitulând expoziţia *„Arta după 1945"*. 1945 este astfel perceput nu numai ca o cezură politică majoră dar şi una cultural artistică.

În acţiunile prilejuite de împlinirea a 50 de ani de la inaugurarea Documentei, între 1 septembrie şi 20 noiembrie 2005 la Kunsthalle, Fridericianum Museum din Kassel, fenomenul este prezentat în modalităţi de comunicare diferenţiate şi adaptate variatei game de materiale informative. Din perspectiva zilei de azi, Documenta la 50 de ani sesizează fragilitatea conceptuală a manifestărilor, de cele mai multe ori făcând abstracţie de materialul arhivat şi lucrările de artă, fără interpretări ulterioare şi comentarii. Se dă posibilitatea vizitatorului să retrăiască şi să compare experienţele anterioare. 50 de ani de Documenta corespund la 50 de ani de istorie contemporană, care nu pot fi descrişi de o manieră liniară. Dezvoltarea Documentei, de la prima ediţie, la cea de-a XII-a, din 2007 constă în multe contradicţii şi inconsistenţe şi reflectă diferite pasiuni artistice şi curatoriale, filosofii şi teorii ale artei, dar şi tendinţe politice şi sociale divergente.

Scanned with OKEN Scanner

Documenta, muzeul celor 100 de zile

Manifestările artistice sub genericul *Documenta* au debutat la Kassel, Germania, în 1955 şi din 1972 au loc la fiecare 5 ani, fiind unul din cele mai influente evenimente de artă contemporană din întreaga lume. Supranumit *Muzeul celor 100 de zile*, el sintetizează tendinţele actuale în artele vizuale şi în acelaşi timp oferă posibilităţi de afirmare celor mai inovatoare concepţii expoziţionale. Bazată pe succesul primei ediţii, *Documenta II* din 1959 devine deja o instituţie. Ea este acum organizată de o companie specializată sub auspiciile conceptuale ale unui colectiv de critici, istorici şi teoreticieni ai artei. Aceşti experţi orientează manifestarea spre perioada postbelică, programatic intitulând expoziţia „*Arta după 1945*". 1945 este astfel perceput nu numai ca o cezură politică majoră dar şi una cultural artistică.

În acţiunile prilejuite de împlinirea a 50 de ani de la inaugurarea Documentei, între 1 septembrie şi 20 noiembrie 2005 la Kunsthalle, Fridericianum Museum din Kassel, fenomenul este prezentat în modalităţi de comunicare diferenţiate şi adaptate variatei game de materiale informative. Din perspectiva zilei de azi, Documenta la 50 de ani sesizează fragilitatea conceptuală a manifestărilor, de cele mai multe ori făcând abstracţie de materialul arhivat şi lucrările de artă, fără interpretări ulterioare şi comentarii. Se dă posibilitatea vizitatorului să retrăiască şi să compare experienţele anterioare. 50 de ani de Documenta corespund la 50 de ani de istorie contemporană, care nu pot fi descrişi de o manieră liniară. Dezvoltarea Documentei, de la prima ediţie, la cea de-a XII-a, din 2007 constă în multe contradicţii şi inconsistenţe şi reflectă diferite pasiuni artistice şi curatoriale, filosofii şi teorii ale artei, dar şi tendinţe politice şi sociale divergente.

Scanned with OKEN Scanner

Muzeul Fridericianum, sub autoritatea căruia se desfăşoară evenimentele, a fost inaugurat în 1779 din iniţiativa lui Friedrich al II-lea şi este considerat primul muzeu public de pe continentul european. Proiectat de arhitectul curţii, Simon Louis du Ry, este inspirat de modelul oferit de British Museum. După bombardamentele celui de-al doilea război mondial numai faţada şi turnul Zwehren au rămas în picioare. Muzeul a fost în parte reconstruit pentru deschiderea primei ediţii a Documentei.

Muzeul Fridericianum, Kassel

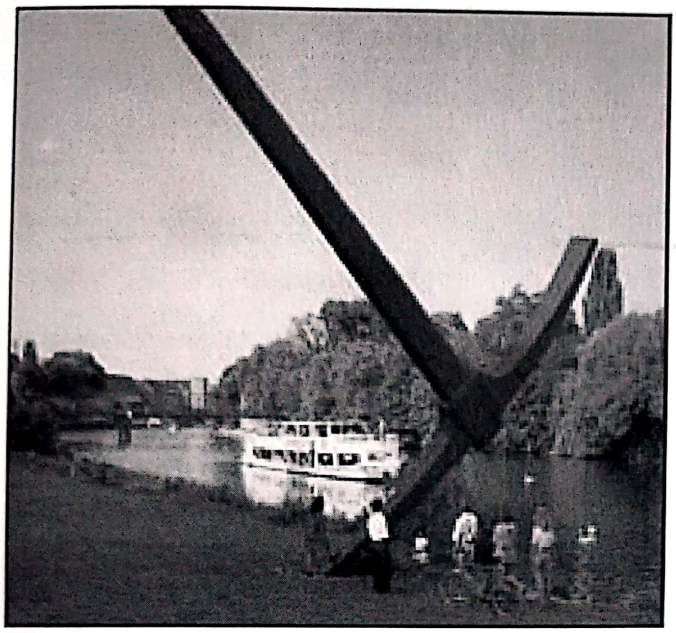
Fiecare ediţie a Documentei transformă imaginea oraşului şi lasă amprente proprii. Numeroase opere ale participanţilor rămân pentru totdeauna la Kassel, conferindu-i acestuia un caracter propriu. Aceasta face ca şi în perioadele dintre manifestările propriu-zise să putem recepta unele dintre aceste lucrări, cum ar fi ***SpitzHacke***-Târnăcopul lui Claes Oldenburg, implantat pe malul râului Fulda sau ***Kilometrul vertical de pe Terra*** de Walter de Maria sau acel ***Om mergând spre cer*** al lui Jonathan Borofsky

Scanned with OKEN Scanner

plasat pentru inaugurarea drept „gara culturală ", în cadrul *Documentei* 9 în spaţiul din faţa edificiului. Gara centrală din Kassel, a fost construită între 1851-1860, şi extinsă la începutul sec. XX. După severele distrugeri din timpul războiului, a fost reconstruită între 1950-1960 şi i s-au adăugat noi corpuri de clădire în stilul perioadei respective. Când ICE Station s-a deschis la începutul anilor 90, vechea staţie centrală şi-a pierdut importanţa pentru traficul feroviar şi din 1995 spaţiile sale sunt folosite în scopuri culturale.

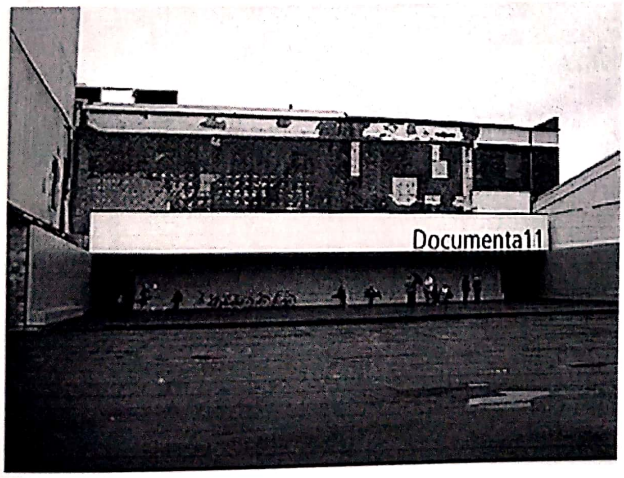
Pentru inaugurarea sa drept „gara culturală ", lucrarea lui Jonathan Borofsky, ***Om mergând spre cer***, prezentată în cadrul Documentei 9 a fost ridicată în spaţiul din faţa edificiului.

Scanned with OKEN Scanner



Claes Oldenburg – ***SpitzHacke*** (târnăcopul)

Complexul de clădiri al Fabricii de Bere, construită în 1897 şi extinsă în repetate rânduri în anii următori, este folosit de Documenta pentru noi spaţii expoziţionale, după ce activităţile ei specifice au fost întrerupte în anul 2000. În felul acesta, manifestarea culturală a câştigat 6000 mp, spaţiu adiţional. Încăperile au fost reproiectate şi adaptate prin firma de arhitectură vieneză Kuhn-Malvezzi, care a conceput spaţiul expoziţional pentru Documenta 11.



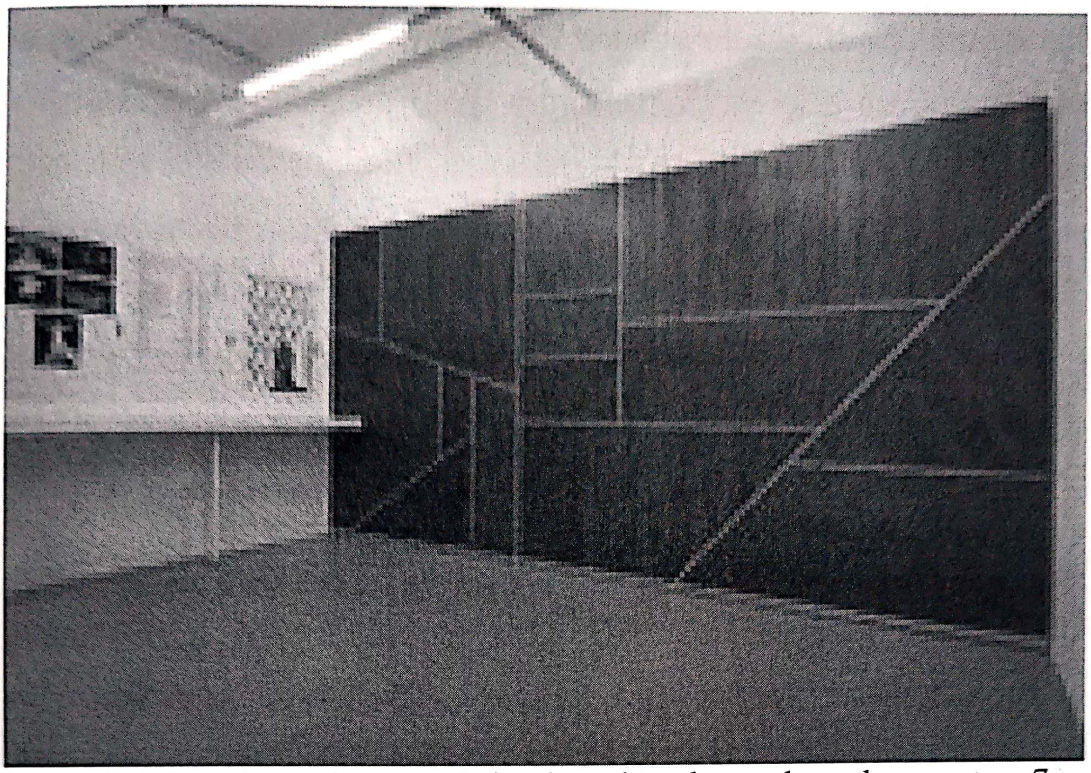
Binding Brauerei (Fosta fabrică de bere din Kassel)

Scanned with OKEN Scanner

Aniversarea este structurată pe 5 secţiuni interactive şi complementare: arhiva, expoziţia retrospectivă, site-ul, secţiunea cinema şi conferinţele tematice. Tipurile diferite de manifestări prezintă, folosind materialul arhivat, aspecte din cele 11 ediţii anterioare, la care au participat peste 90 de artişti, recunoscuţi pe plan internaţional. Pentru a prezenta un spectru larg de viziuni, programul extins include filme, concerte şi publicarea a 2 volume – catalog, în completare a expoziţiei : **Arhiva,** de 424 de pagini şi **Energii discrete,** de 240 de pagini. Se evidenţiază retrospectiv caracterul singular al fiecărei ediţii.

Sabine Groß, Wertsteigerung, 2005 Installationsansicht / installation view Kunsthalle Fridericianum, Kassel 2005

Scanned with OKEN Scanner



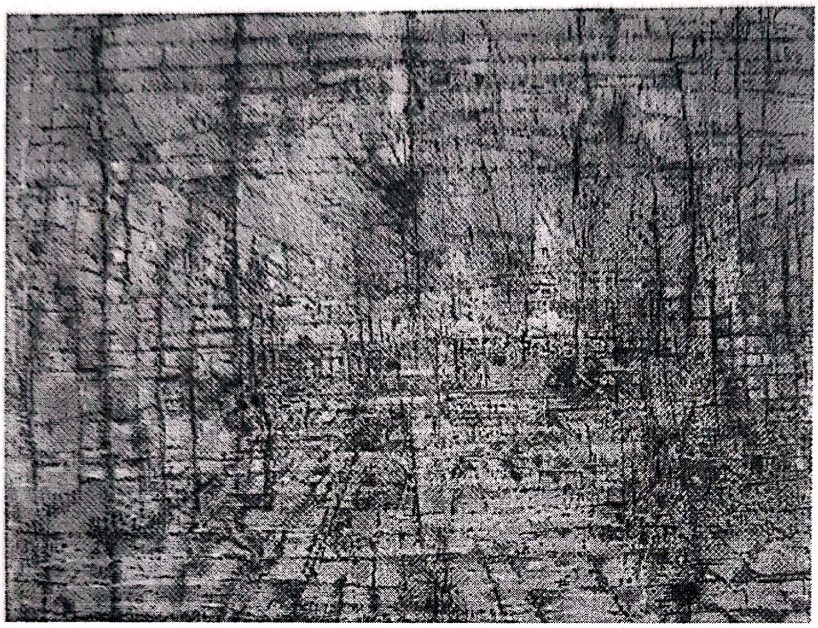
Tilo Schulz, holz ist in bei den künstlern der documenta 7, 2005
Installationsansicht / installation view Kunsthalle Fridericianum, Kassel 2005

Materialul informativ este distribuit în 11 spaţii expoziţionale separate, însoţite de lucrări de artă propriu-zise a 11 tineri artişti contemporani, care astfel, au posibilitatea, în cadrul conceptual al manifestărilor Documenta, să propună noi perspective de dezvoltare. Lucrările lor dovedesc o viziune actuală asupra arhivei Documenta şi le demonstrează capacităţile creative.

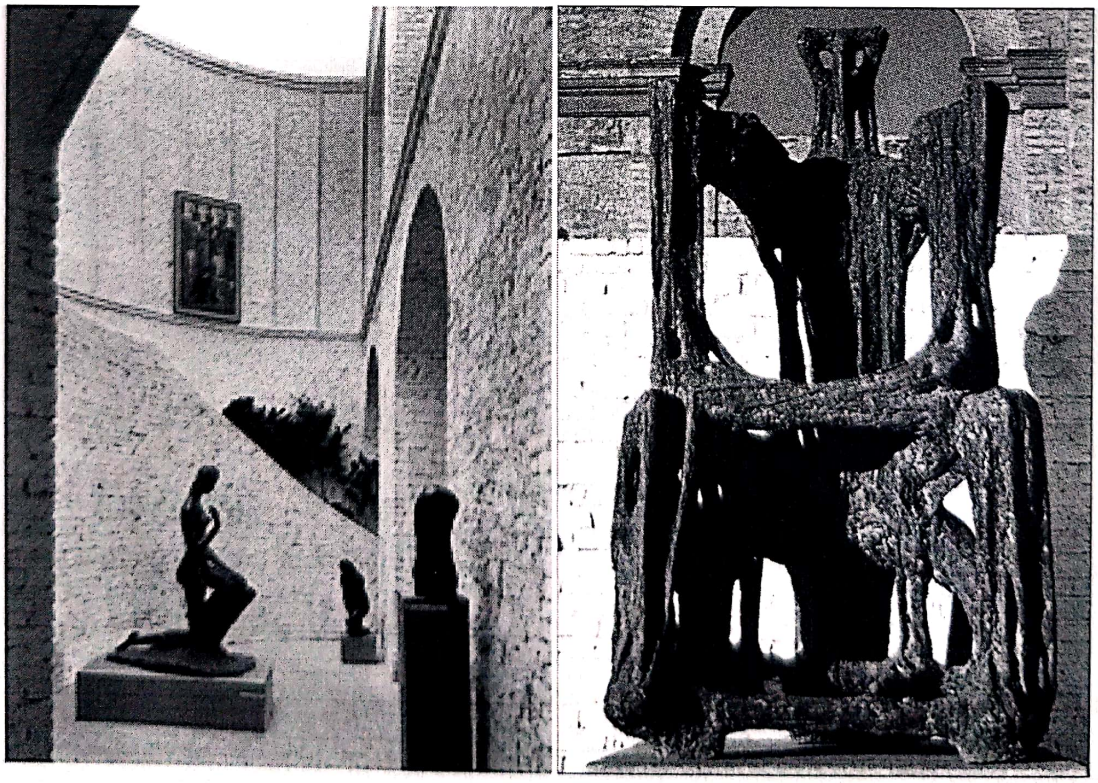
Expoziţia, ***Energii Discrete,*** reuneşte binecunoscute sau mai puţin remarcate lucrări din cele 11 expoziţii precedente. Nu se simte nici o intenţie recapitulativă prin deja structuratele canoane ale modernismului de după 1945. Lucrările selectate sunt în opoziţie cu orice istoriografie de artă deoarece, anarhiste sau poetice, ele evită muzeografia. Aceste lucrări, asociate uneori cu contemplativul dar şi cu absolutul realism, compuse prin gestul minimalist sau mimesisul precis, sunt discrete pentru că pur şi simplu nu sunt dintre cele impozante. Expoziţia aniversară se referă explicit şi la

Scanned with OKEN Scanner

lucrările de artă din diferite locaţii ale Kassel-ului. Un pliant cu o hartă a oraşului inventariază toate participările din spaţii publice, în contextul lor istoric şi urbanistic.



Maria Elena Vieira da Silva - *Gara Saint-Lazare*, 1949 Galerie Jeanne-Bucher, Paris.



Wilhelm Lehmbruck – *Kniende* (Documenta I) Karl Hartung, Thronoi, 1959

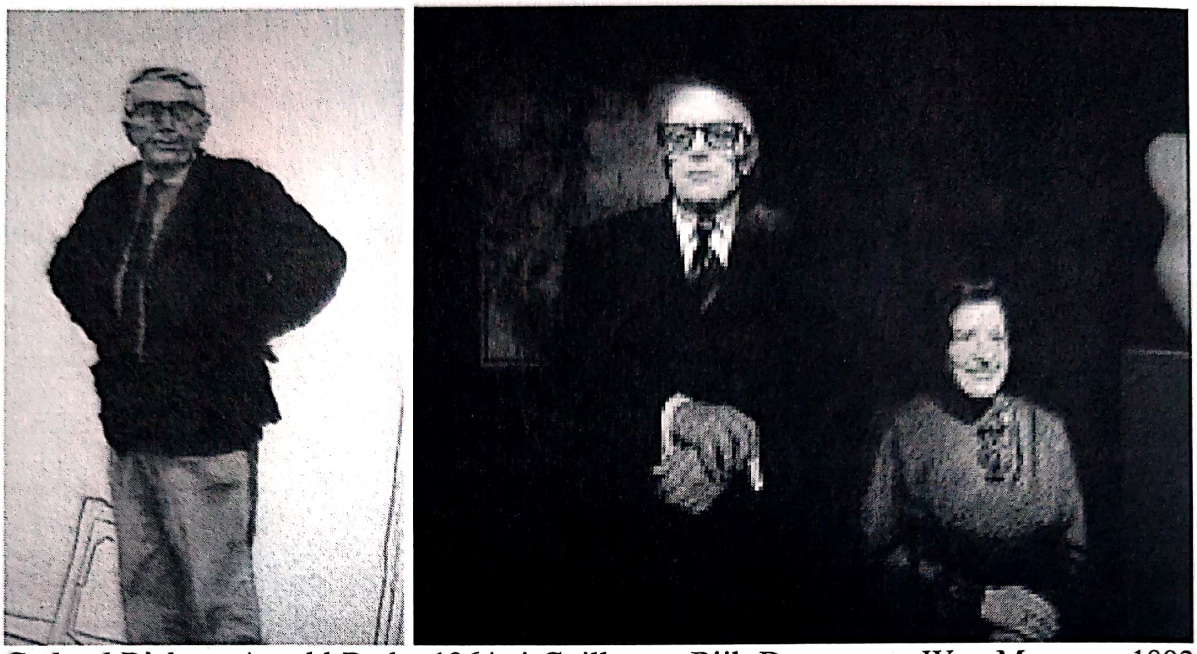
Scanned with OKEN Scanner

Conferinţele tematice *Documenta între punerea în scenă şi critică* s-au desfăşurat între 27 şi 30 octombrie 2005. Ele nu intenţionează să inventarieze status-quo-ul cercetării Documenta, ci să stabilească noi perspective răspunzând la provocările artei contemporane generatoare de întrebări şi reflecţii.

Prima ediţie, **Documenta 1**, însuma 570 de lucrări a 148 de artişti din 6 ţări. Iniţiată în 1955 de Arnold Bode (1900-1977) arhitect, pictor, designer şi profesor la Academia de Artă din Kassel împreună cu istoricul de artă şi curatorul Werner Haftmann era o viziune globală asupra dezvoltării grupărilor artistice majore de la începuturile sec. XX: fauvism, expresionism, cubism, der Blauer Reiter, futurism, pittura metafisica. Retrospectiva era astfel de fapt o reabilitare a modernismului actualmente clasicizat, cel care fusese catalogat de către naziști drept „artă degenerată".

Arnold Bode s-a născut la Kassel, în 1900. Între 1928 şi 1933 a lucrat ca pictor şi lector universitar la Berlin. Când regimul nazist a ajuns la putere în 1933 i s-a interzis să-şi practice profesia şi a fost nevoit să părăsească oraşul. După anii de marginalizare, reîntors în oraşul natal, Bode organizează prima Documenta. Evenimentul a fost un succes mondial fără precedent, la care aproape nimeni nu se aştepta şi Bode va deveni astfel curatorul următoarelor 3 ediţii. Fenomenul în creştere generează noi impulsuri atât în lumea artistică cât şi pe plan socio-politic iar curatorului i s-au acordat numeroase distincţii culturale, printre care şi German Federal Service Cross în 1974.

Scanned with OKEN Scanner



Gerhard Richter, Arnold Bode, 1964 şi Guillaume Bijl, Documenta Wax Museum, 1992
Courtesy: Musée d'art contemporain de Montréal

Aproape uitat este însă faptul că încă de la prima Documenta, Arnold Bode a organizat şi un program de vizionare de film, corespunzător intenţiei sale de a facilita reaprecierea artelor după fascism. La filmele condamnate în trecut ca degenerate el adaugă scurt-metraje despre artişti şi scriitori, filme de animaţie franceze şi americane şi filme experimentale.

Arhiva Documentei a fost iniţiată de Arnold Bode în 1961 cu ideea unui spaţiu de studiu şi cercetare asupra fenomenului artistic contemporan, deschis studenţilor şi publicului. Fiind una din cele mai importante biblioteci specializate în arta sec. XX, ea deţine cărţi, cataloage de expoziţie, periodice şi materiale tipărite despre peste 50.000 de artişti de pretutindeni.

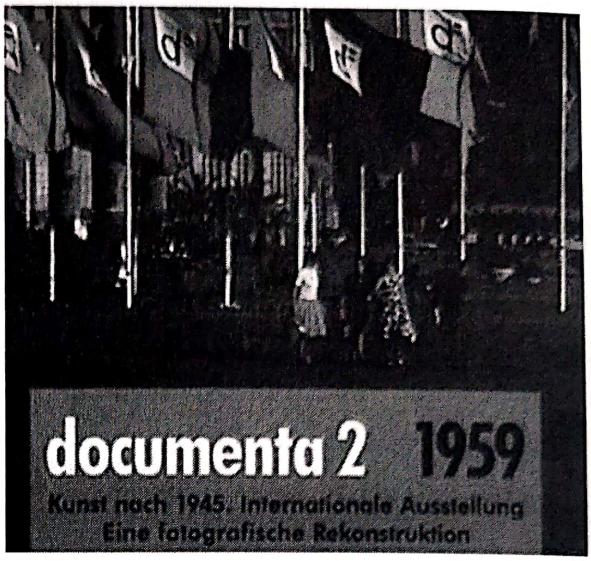
De asemenea, arhiva conţine şi corespondenţa dintre artişti şi organizatori şi materiale ilustrative ale pregătirii expoziţiilor în general. Înscrisurile originale sunt completate de o bogată şi sistematic ordonată colecţie de articole din ziare.

Scanned with OKEN Scanner

Centrul de interes este însă **arhiva audio-vizuală**, ce include filme, fotografii şi casete video. La aceste facilităţi se adaugă informaţia procesată digital sub forma unei baze de date, mărturii ale expoziţiilor şi evenimentelor conexe şi imagini cu caracter biografic ale artiştilor reprezentativi pentru sec. XX. Colecţia în continuă expansiune de diapozitive, fotografii alb-negru şi color referitoare la expoziţiile Documenta sau portrete ale artiştilor are un sistem de catalogare înalt diferenţiat, ce permite un acces rapid la materialul dorit. Din motive de copyright, arhiva video poate fi consultată doar cu acceptul deţinătorilor. Folosirea video-proiectoarelor face posibilă totuşi prezentarea informaţiei în seminarii sau alte evenimente de grup. Materialele pot fi consultate numai cu aprobare şi nu este posibil a se face copii după dosarele originale, care însă pot fi studiate pentru prezentări.

Bazată pe succesul primei ediţii (130000 de vizitatori) **a 2-a Documenta**, din 1959, devine deja o instituţie. Muzeului Fridericianum, devenit neîncăpător, i se adaugă noi spaţii expoziţionale. Manifestarea este acum organizată de o companie specializată sub auspiciile conceptuale ale unui colectiv de critici, istorici şi teoreticieni ai artei condus de Bode şi Haftmann. Aceştia planifică o expoziţie de mult mai mare amploare şi orientează manifestarea spre perioada postbelică, programatic intitulând expoziţia „Arta după 1945". 1945 este astfel perceput nu numai ca o cezură politică majoră dar şi una cultural artistică.

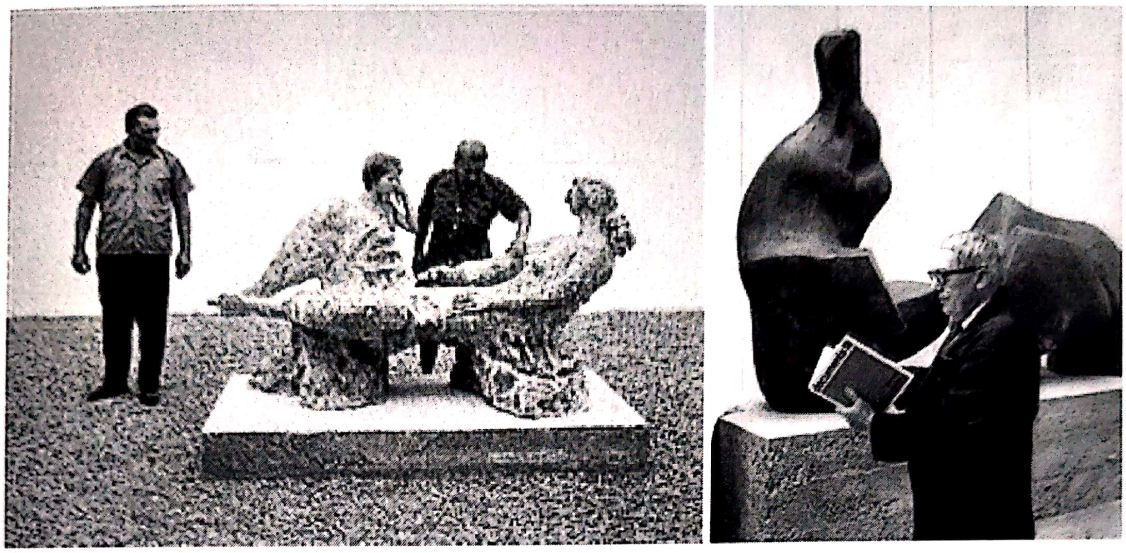
Scanned with OKEN Scanner



Documenta 2 „Arta după 1945".

„Arta este ceea ce fac artiştii importanţi". Acesta este motto-ul **Documentei 3** din 1964, prin care Werner Haftmann îşi ilustrează din nou ipotezele supremaţiei modernismului interbelic. Pentru ultima dată expoziţia se axează pe vechea generaţie de artişti, cu lucrări selecţionate pentru a argumenta rolul lor exemplar în arta contemporană. Fără pretenţii de a fi exhaustivă, expoziţia reuneşte artişti după „calitate şi relevanţă". Specificul Documentei 3 este însă că nu mai încearcă să prezinte diferite grupări artistice ci evidenţiază latura individualistă a fiecărui artist. Libertatea şi independenţa artei nu se mai pretează la folosirea termenilor de stil sau şcoală, ci izvorăşte din creativitatea individuală a unor artişti de sine stătători. La această ultimă ediţie a Documentei sub curatela lui Bode şi Haftmann, în prefaţa catalogului, manifestarea apare pentru prima dată definită de Bode ca *Muzeul celor 100 de zile*.

Scanned with OKEN Scanner



Rudolf Adrian Dietrich şi Arnold Bode la Documenta 3, 1964

Desfăşurarea **Documentei 4** în 1968 este marcată de dezbateri, controverse vehemente şi îndoieli asupra viitorului manifestării chiar din perioada pregătirilor. Politizarea societăţii occidentale de la sfârşitul anilor 60 se face simţită şi la Kassel. Steaguri roşii şi grupuri scandând sloganuri fac imposibile unele luări de cuvânt din deschidere. Werner Haftmann îşi reziliază contractul şi un comitet compus din 23 membri determină selecţia artiştilor. Mai mult, Documenta 4 dovedeşte şi un conflict intern între generaţii, prin dezbateri sterile asupra relaţiei fragile a judecăţii estetice şi formele democratice de a ajunge la consens. După orientarea retrospectivă a primelor trei ediţii, de acum înainte aproape în exclusivitate se va expune doar craţia artistică curentă.

Scanned with OKEN Scanner

Edward Kienholz - *Roxys* Documenta 4, 1968

Documenta 5 din 1972 este privită ca cea mai importantă cezură în istoria manifestărilor şi de atunci până în prezent expoziţiile sunt plasate sub egida unui director artistic. Ca un răspuns la complicaţiile generate de amploarea fenomenului, în contrast cu limitatele posibilităţi organizatorice, evidente la ediţia precedentă, elveţianul Harald Szeemann, şef al Kunsthalle Berna până în 1969 şi curator independent, este numit *secretar general* şi singurul cu depline responsabilităţi.

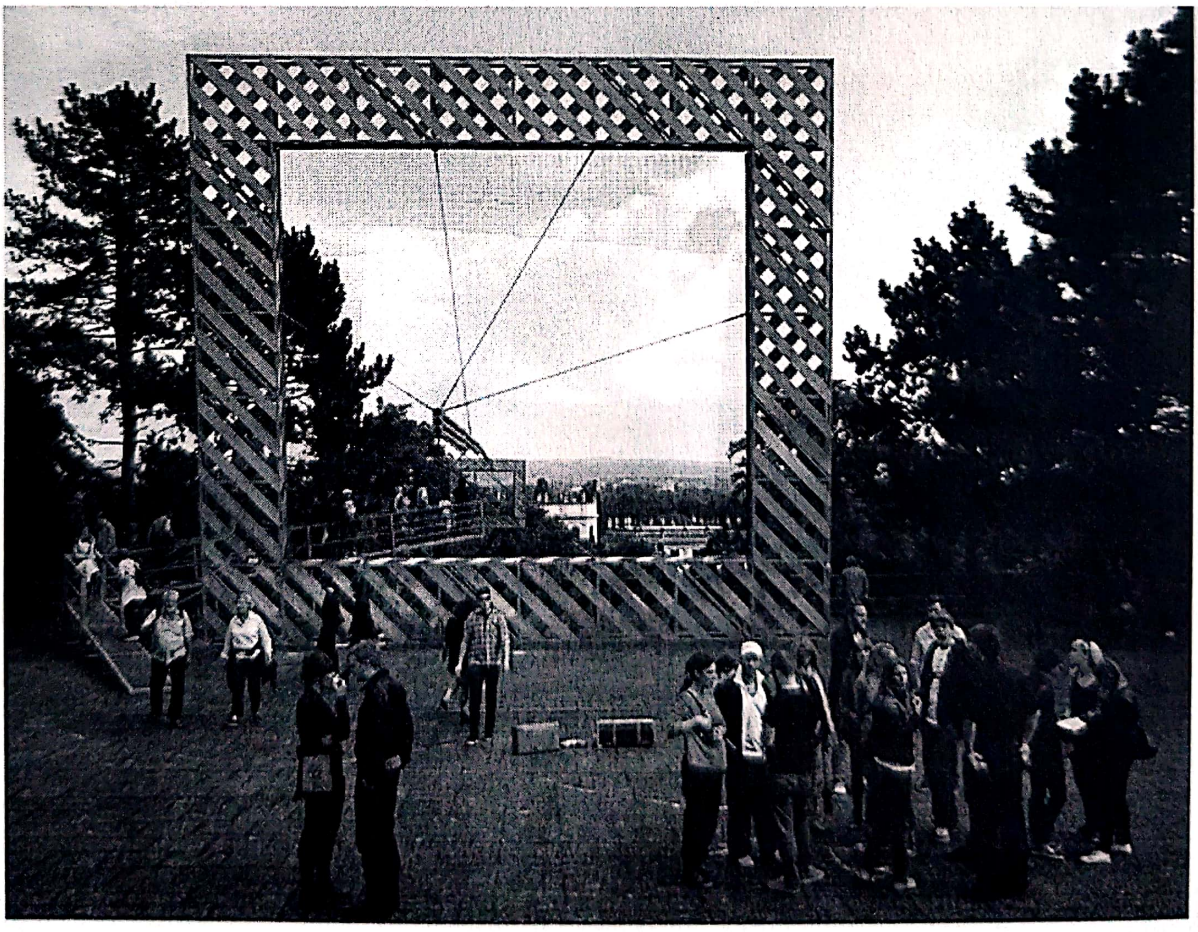
Scanned with OKEN Scanner

De la stânga la dreapta : Johannes Cladders,Harald Szeemann, Jacques Caumont, Marcel Broodthaers, *Documenta 5*, Cassel, 1972

Totodată, principiul ultimei expoziţii, de a selecta lucrările de artă după calitate şi potenţial inovator este abrogat. În locul său se propune un cadru tematic, în interiorul căruia lucrărilor de artă li se alocă rolul de a-l ilustra. Conceptul propus de Szeemann pentru Documenta 5 era „ Investigarea realității – lumi imagistice astăzi" ("The Questioning of Reality - Image Worlds Today").

Scanned with OKEN Scanner

Documenta 6, din 1977, se confruntă cu misiunea formulării unei definiţii noi, independente, a conceptului de expoziţie tematică, urmându-l însă pe cel extensiv, enciclopedic adoptat la ediţia precedentă. Conceptul de Media al Documentei 6, deviză a noului director artistic, Manfred Schneckenburger îşi propune să reformuleze problema poziţionării artei în societate. Filmul, fotografia şi arta video sunt printre cele mai bine poziţionate contribuţii în cadrul spaţiului expoziţional. Deşi este adeptul conceptului de artă ca un teritoriu independent, fără rădăcini şi responsabilităţi sociale, el stârneşte vii controverse şi este nevoit să facă faţă unor proteste vehemente, incluzând în cadrul manifestărilor şi artişti „oficiali" din RDG (fosta Germanie de Est).



Haus Rucker & Co (Walter de Maria) - *Rahmenbau* - *Kilometrul vertical de pe Terra*
Documenta 6, 1977

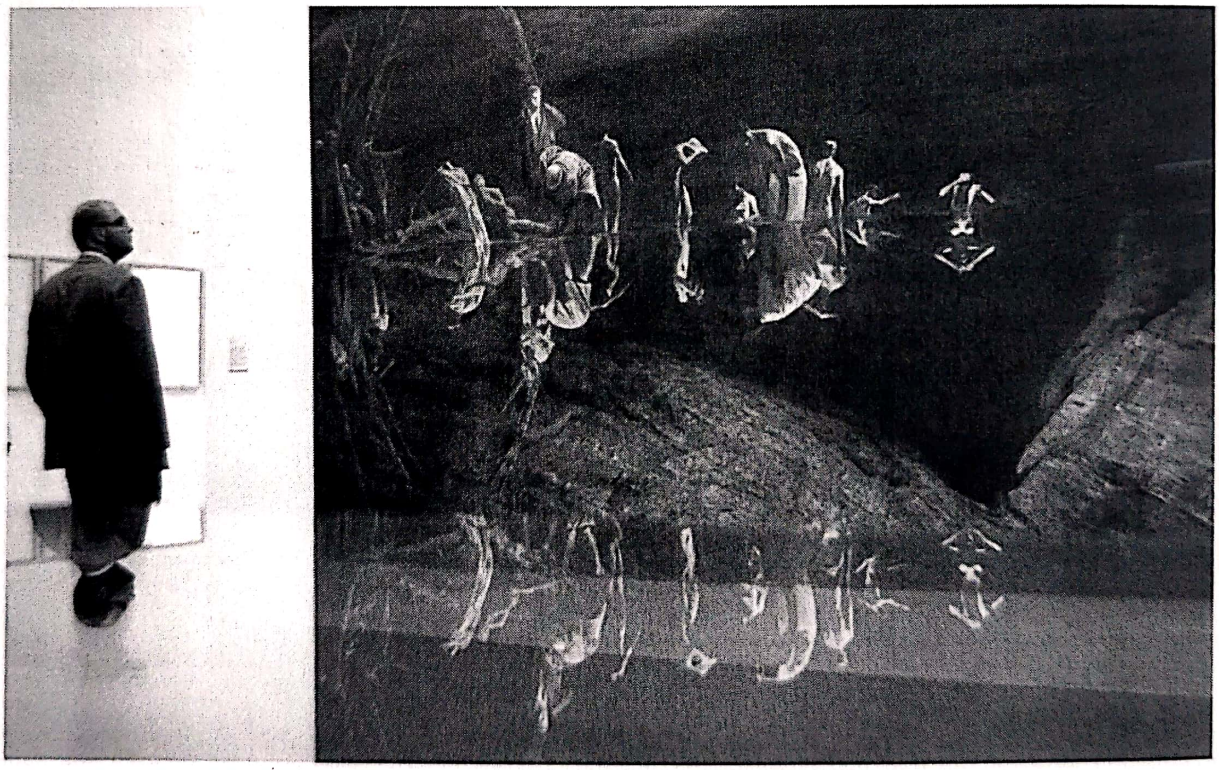
Scanned with OKEN Scanner

Olandezul Rudi Fuchs, directorul artistic al **Documentei 7**, din 1982, vrea să elibereze arta din „variatele constrângeri şi parodii sociale". Nici o expoziţie nu va mai fi încorsetată de concepte teoretice. Lucrările vor avea posibilitatea „să se arate pe ele însele, fără restricţii". În particular, el acordă din nou un spaţiu privilegiat picturii şi mai ales acordă o atenţie specială artiştilor din gruparea germană "Neuen Wilden". La această ediţie, cei 7000 de stejari ai lui Beuys au fost printre cele mai spectaculoase participări. Fuchs proclamă natura individuală a artistului dar sesizează şi legături între individualităţi şi le recunoaşte unora locul în „noua tradiţie". Organizarea spaţiului expoziţional elucidează interrelaţiile şi dialogul între lucrări.

Joseph Beuys *7000 de stejari* - sculptură socială Documenta 7, 1982

Scanned with OKEN Scanner

Documenta 8 din 1987, a II-a organizată de Manfred Schneckenburger, se axează pe examinarea relevanţei *dimensiunii sociale şi istorice a artei* în spaţiul conflictual dintre independenţă şi intervenţie. El explorează punctele de contact între artele plastice, arhitectură, design, sunet, instalaţii, video şi performace art şi nu se concentrează pe clasica divizare între libertatea şi aplicabilitatea artei. Mai degrabă Manfred Schneckenburger are ca scop să arate potenţialul artei de a aduce schimbări atât pe teritoriul artelor aplicate cât şi în cel al utopiilor sociale, evidenţiat de evenimentele în curs (se împlinea 1an de la dezastrul de la Cernobâl).

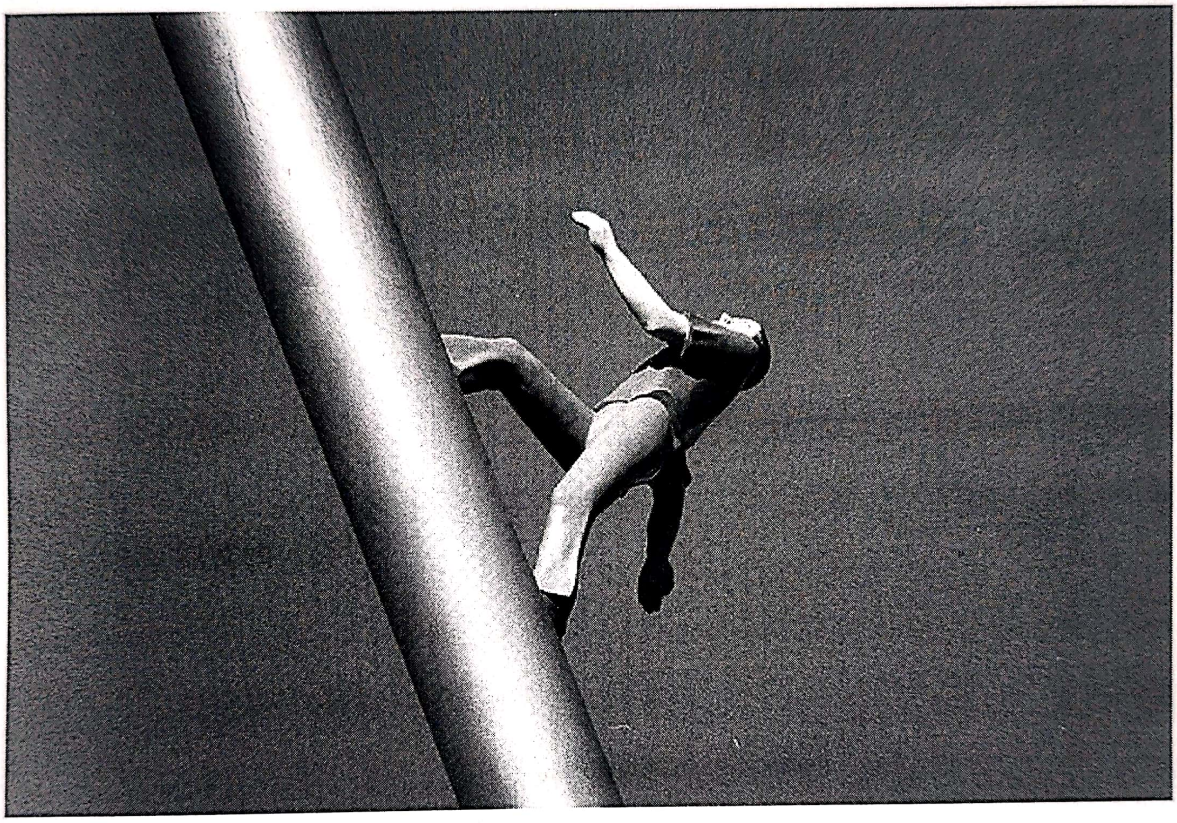


Mark Tansey- *Mont Sainte-Victoire* Documenta 8, 1987

Belgianul Jan Hoet, director artistic al **Documentei 9** din 1992, descrie expoziţia ca Documenta situaţiilor, bazată „numai pe artist şi opera sa", în contextul refuzului unui concept teoretic sau unui cadru tematic general. Hoet efectiv rupe tradiţia principiilor care au dat formă în mod decisiv

Scanned with OKEN Scanner

expoziţiilor încă de la Documenta 5 şi desemnează ca misiune esenţială a artei contemporane dezvăluirea experienţei subiective. Faptul că la această ediţie au participat peste 600 000 de vizitatori a fost pus pe seama carismei personale şi în particular pe talentul noului director de a se pune în scenă pe el însuşi.

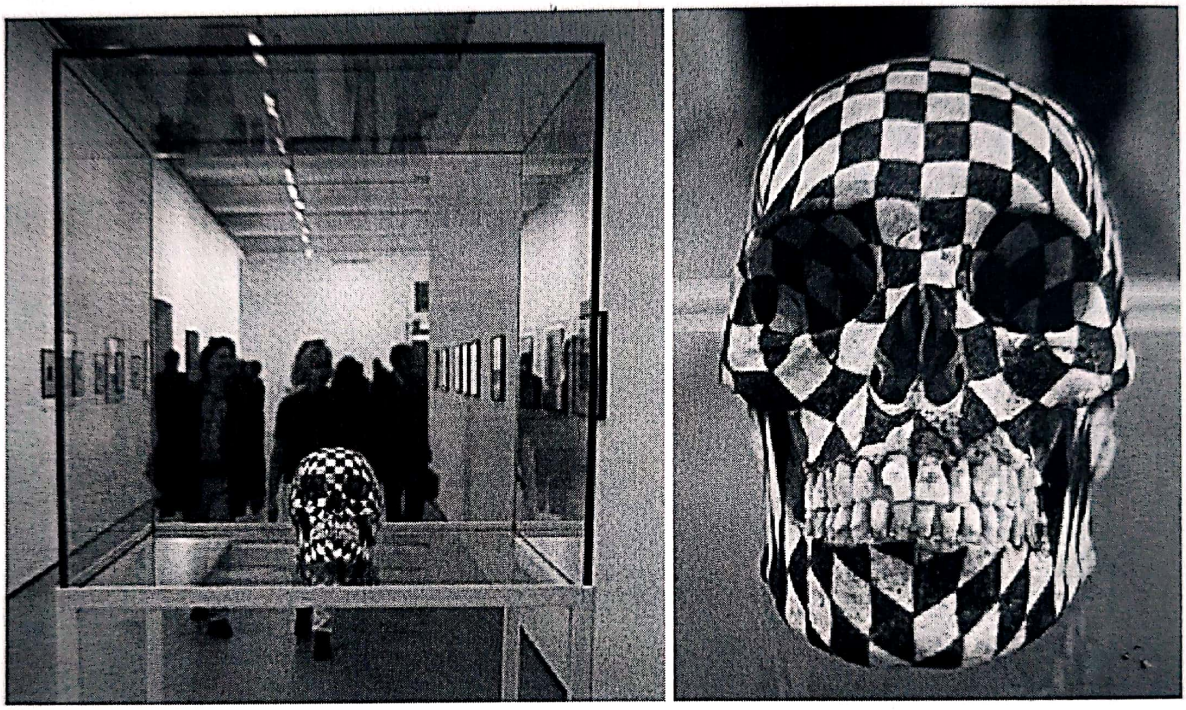


Jonathan Borofsky ***Om mergând spre cer*** - *Documenta* 9, 1997

În 1997 Catherine David este prima femeie numită director artistic al Documentei. Tranziţia spre noul mileniu îi sugerează ca motiv central ideea „privirii înapoi spre viitor ". Ea face o trecere în revistă critică a ultimelor 50 de ani şi simultan o prognoză în care însă nu desluşeşte nici un precedent de tip tradiţional, care să ne sugereze cum să procedăm. Noul director artistic revalorifică termenul de retrospectivă, folosit în concepţia de organizare expoziţională. Misiunea ei este plasarea **Documentei 10** (Documenta X) în

Scanned with OKEN Scanner

relaţie cu precedentele ediţii dar şi în paradoxala „tradiţie a inovaţiei", punct de pornire a fiecărei Documenta. Prezenţa artiştilor din Africa, cele două Americi şi spaţiul Asia-Pacific a reprezentat o deschidere lipsită de prejudecăţi pentru *arta non-vestică* (non-Western art) şi o iniţiativă respectabilă cu toate că rezultatul a fost uneori dezamăgitor.



Gabriel Orozco - ***Black Kites*** Documenta 10, 1997

Constituită pe 4 continente şi într-o perioadă de timp de 18 luni între martie 2001şi septembrie 2002, **Documenta 11** extinde substanţial proprii termeni de spaţiu şi timp, dincolo de formatul tradiţional al muzeului de 100 de zile al ediţiilor precedente. Numirea lui Okwui Enwezor ca director artistic al Documentei 11 face posibilă mult aşteptata dechidere a acestui eveniment artistic, formându-se o reţea de parteneri, colaboratori, interlocutori, instituţii şi fundaţii implicate. Opiniile sale sunt favorabile deschiderii geografice de la Documenta X şi ultimele proiecte includ în programul manifestării şi artă din Africa, Asia şi America Latină.

Scanned with OKEN Scanner

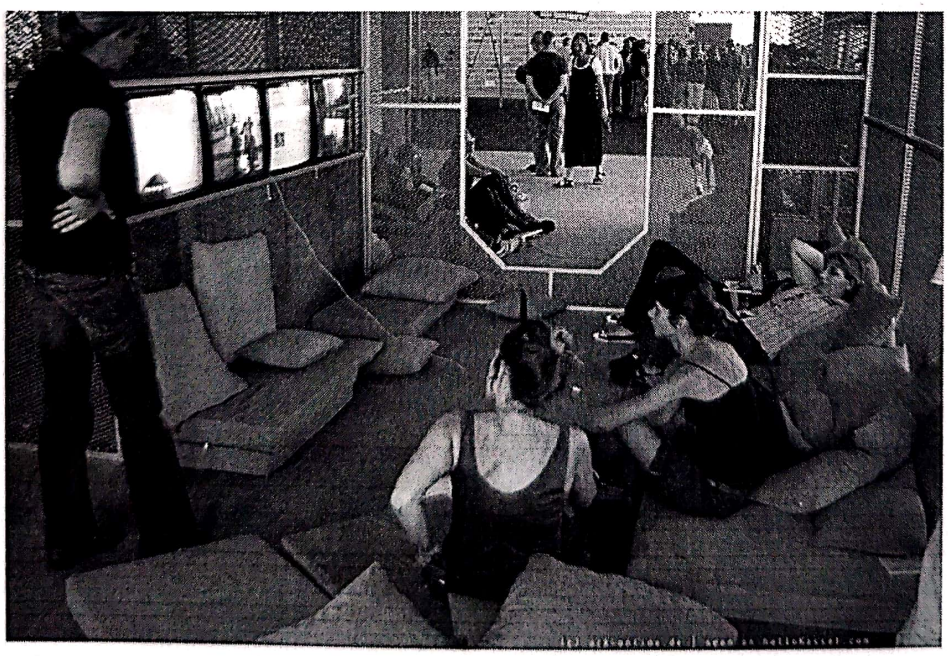
Joan Jonas - *Linii în nisip* Performance, Documenta 11, Kassel, 2002

Pluralismul criteriilor estetice, mai ales în arta contemporană, trebuie acceptat ca o stare de normalitate socială, deoarece judecăţile estetice se bazează pe un întreg eşafodaj de motivaţii psiho-sociale specifice. Arta contemporană include şi manifestări locale sau regionale, ale căror estetici diverse cu greu pot fi conceptualizate la modul global, fără a atenua esenţa valorii lor. Rezolvarea dilemei constă în validarea judecăţilor estetice proprii anumitor grupuri sociale, criteriile fiind împrumutate de la sociologie, psihologie sau antropologia culturală, motiv pentru care esteticianul francez Marc Jimenez afirmă: *aplicată la arta contemporană, problema criteriilor estetice apare ca o falsă problemă.*

În decembrie 2003, comitetul de selecţie al Documentei l-a ales ca director artistic pentru **Documenta 12** (iunie - septembrie 2007) pe Roger M. Buergel (*1962 Berlin), un german cu rezidenţa la Viena puţin cunoscut

Scanned with OKEN Scanner

chiar şi în patria sa. Mulţi comentatori au încercat să explice această decizie apelând la argumentul că intelectualizarea celor două ediţii precedente a fost excesivă. În viziunea noului director, expoziţia se va concentra acum mai mult pe calităţile senzoriale ale artei. Situaţiile confuze create de Buergel, care a organizat manifestările împreună cu soţia sa Ruth Noack, ne-ar putea face să presupunem că acesta a fost însuşi scopul lor. Încă din fazele preparatorii se desprind vagi sloganuri, leit-motive destul de ambigui, anunţate de cei doi curatori ca orientare: *Este modernitatea antichitatea noastră?, cu privire la educaţie, ce este de făcut etc.* Cu cele aproximativ 500 exponate aparţinând a 113 artişti, Documenta 12 a revenit la normalitate, a devenit o manifestare artistică periodică printre multe altele. Cu această ediţie, Documenta nu mai este un *autoritar seismograf mondial al artei contemporane*, ea renunţă la vechiul statut de expoziţie mondială şi *stea călăuzitoare* a artei contemporane internaţionale, statut probabil imposibil de susţinut într-o lume poli-centrică cum se vrea cea de azi.



documenta 12, 2007 Kassel – Ricardo Basbaum *Ai vrea să participi la o experienţă artistică ?*

Scanned with OKEN Scanner

După patru ani de întâlniri prealabile, serii de seminarii, pregătiri, conferințe și expoziții, 16 septembrie 2012 a marcat închiderea manifestărilor **Documenta 13** (dOCUMENTA13) . După cele 100 de zile deschise publicului numărul total de vizitatori la Kassel a fost de 860 000, mai mare cu 110 000 (14%) față de ediția precedentă din 2007, Documenta 12. Un număr suplimentar de 27000 vizitatori au fost cei ai expoziției deschisă la Kabul- Bamiyan între 20 iunie și 19 iulie 2012, locație inclusă alături de Cairo și Alexandria în arealul expozițional, alături de cele consacrate deja din Kassel (și ele suplimentate cu noi spații). Toate acestea au ridicat numărul total de vizitatori la 887 000.

Vizitatori în fața Muzeului Fricericianum în ultima săptămână Documenta 13

Manifestările s-au desfășurat sub genericul conceptelor de Eșec și Regăsire (Collapse and Recovery) sub autoritatea Directorului artistic, curator Carolyn Christov-Bakargiev, curator-șef la Rivoli- Muzeul de artă contemporană din Torino și în 2008, Director al Bienalei din Sydney. La deschiderea manifestărilor din 9 iunie 2012 s-a declarat intenția de a le

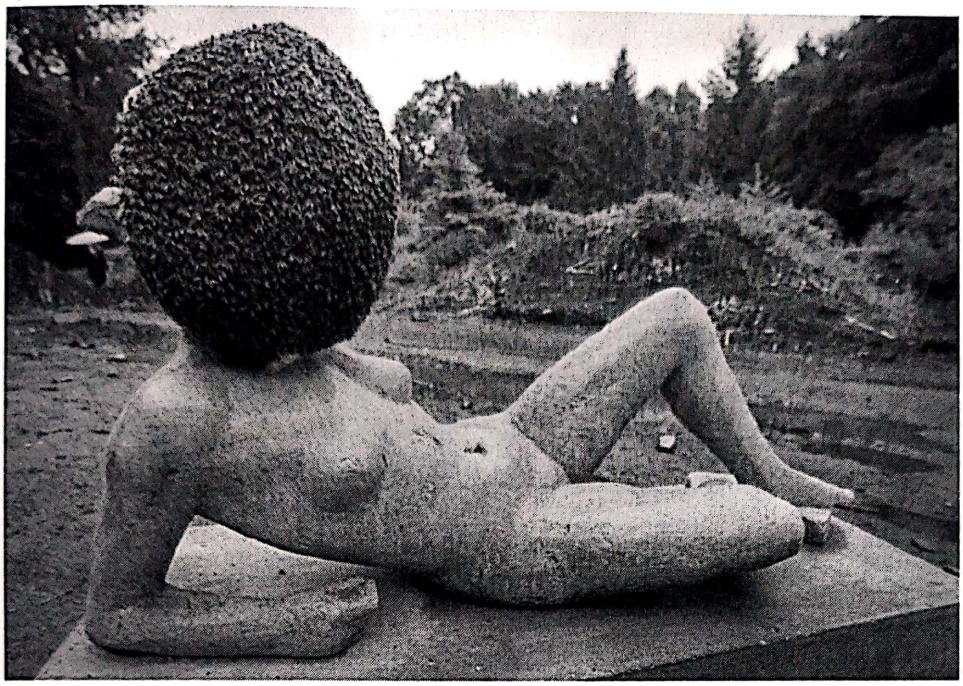
Scanned with OKEN Scanner

dedica cercetării artistice care prin cretivitate şi imaginaţie explorează implicarea activă şi cu devotament în problematica actuală a lumii chiar dacă nu este încă subordonată unei teorii estetice. Alianţa globală între cecetarea curentă din diferite domenii ştiinţifice şi artistice, în care conlucrează atât concepte vechi cât şi contemporane, conduce energic la o viziune holistică, non-logocentrică şi sceptică în ce priveşte iluzia unei creşteri economice şi sociale globale şi persistente. Este un teritoriu antropologic unde socialul este inseparabil de estetic.

Chiara Fumai, *Shut Up. Actually, Talk (Lumea nu va exploda)*, 2012, Group performance pe acoperişul Fridericianum cu participarea Zalumma Agra şi the Stars of the East, text Carla Lonzi ("Let's Spit on Hegel," 1970) şi Rivolta Femminile ("I Say I," 1977), costume de Antonio Piccirilli, 60 min., Courtesy Chiara Fumai, Commissioned dOCUMENTA (13) produs cu ajutorul Fiorucci Art Trust, London.

O astfel de manifestare poate fi calitativ înţeleasă şi ca o atitudine de conştiinţă civică, o experienţă de viaţă fericită capabilă să treacă dincolo de antinomia subiect-obiect. Arta este neîncetat cuprinsă în viaţă, după cum şi viaţa este inclusă în artă, ceea ce ne conduce la apropierea dintre faptul trăit şi trăire, înţelegând viaţa ca fiind determinată de fapte şi de singularităţi actualizate de subiectul-obiect.

Scanned with OKEN Scanner



Pierre Huyghe, *Untilled*, 2011–2012. Courtesy Documenta 13.

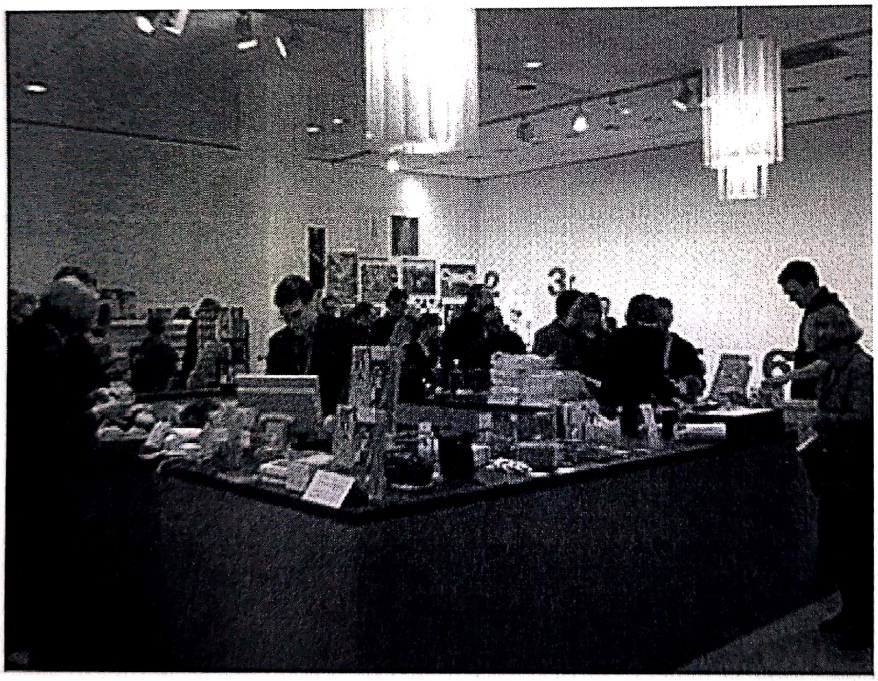
Arta nu doar vine după viață ci adesea oferă imensitatea unei atemporalități ce constituie spații în care putem anticipa fapte și imagini posibile..... **Documenta 14** va fi deschisă publicului sâmbătă 10 iunie 2117.

Un alt moment de referință, cu certe atuuri de a fi considerat de noua generație o bornă de hotar în evoluția socio-politică și culturală a lumii și implicit un punct inițial pentru arta contemporană este desigur pentru Europa și nu numai, **anul 1989**. Schimbarea este dramatică: căderea zidului de la Berlin și odată cu el a tuturor regimurilor totalitare din Est, destrămarea Uniunii Sovietice și a echilibrului de forțe bi-polar, reunificarea Germaniei etc. Relația preferențială New York - Berlin îi conferă acestuia o aură de centru cultural major, pe același plan cu metropola americană, recunoscută capitală a artei de după cel de-al doilea război mondial. Beneficiind de privilegiul de a găzdui mari expoziții internaționale, Berlinul își revendică un rol-cheie în circuitul artistic european contemporan.

Scanned with OKEN Scanner

MoMA în Berlin

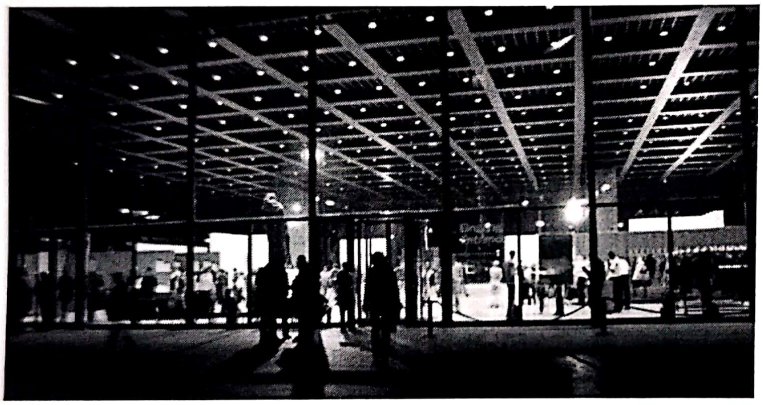
Noua Galerie Naţională din Kulturforum (Postdamer Platz, Berlin) a prezentat publicului în perioada 20 februarie-19 septembrie 2004 o mare expoziţie sub genericul *Das MoMA in Berlin,* etalând 200 piese de referinţă din prestigioasa colecţie a Muzeului de Artă Modernă (MoMA) din New York. Oportunitatea managerială a organizării acestei manifestări se datora faptului că temporar, doar o mică parte din lucrările din patrimoniul muzeului american erau expuse într-o anexă a acestuia din cartierul Queens, corpul principal de clădiri, din centrul Manhattan-ului, fiind parţial închis pentru extindere, renovări şi reamenajări.



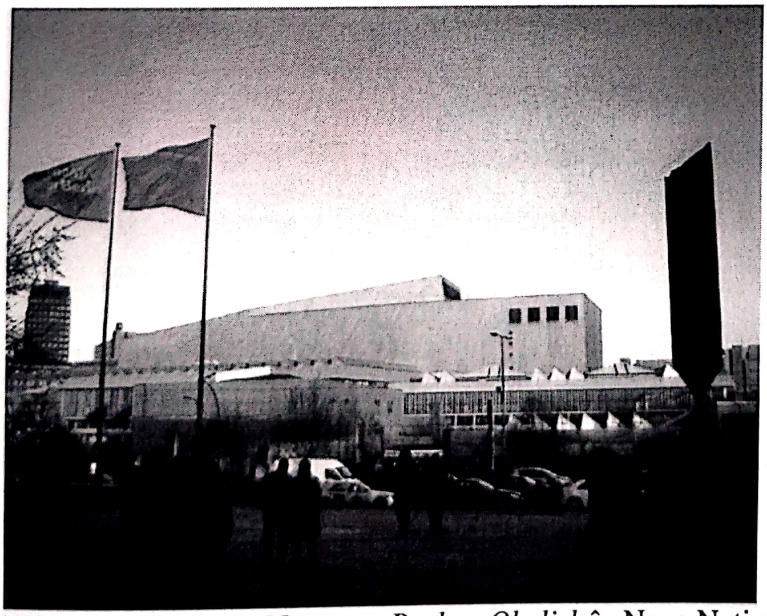
Edificiul galeriei berlineze, axată pe manifestări de artă modernă, a fost proiectat de Ludwig Mies van der Rohe şi deschis publicului în 1968. Aproape tot spaţiul său expoziţional este situat în subteran, la suprafaţă rămânând doar sectorul auxiliar şi administrativ. Pereţii acestui unic nivel sunt în întregime din sticlă, compartimentată doar prin zvelte structuri

Scanned with OKEN Scanner

metalice verticale de rezistenţă. Tavanul, construit din plăci metalice este decorat cu ecrane LCD gigantice, care afişează continuu diferite imagini. Perpetua sugestie de mişcare avertizează şi obligă parcă vizitatorul să-şi depăşească inerţia şi modul de percepţie vizuală obişnuit, pregătindu-l să recepteze cu prospeţime şi fără prejudecăţi arta găzduită la nivelurile subjacente. În acelaşi timp, simplitatea şi rigorismul formelor geometrice rectangulare dau ambientului o puritate liniştitoare. Această balanţă sensibilă este specifică stilului de maturitate al arhitectului.



Noua Galerie Naţională din Kulturforum la expoziţia *MoMA în Berlin*



Lucrarea lui Barnett Newman *Broken Obelisk* în Neue Nationalgalerie Plaza şi Biblioteca Municipală (vis a vis).

Scanned with OKEN Scanner

Aducerea atâtor capodopere în capitala Germaniei oferea organizatorilor posibilitatea să evidenţieze rolul Berlinului în promovarea artei moderne încă din aşa numiţii *Ani de aur `20.* Atunci, precedenta Galerie Naţională (acum Vechea Galerie din faimoasa Insulă a muzeelor) a fost locul unde Alfred Barr Jr., primul director al MoMA a descoperit forţa vibrantă a scenei artistice europene. Vizita lui Barr în Germania, ce mai includea Dessau Bauhaus şi colecţii particulare sau publice din întreaga ţară, l-a determinat pe acesta să dedice artei sec. XX un întreg muzeu. De atunci, MoMA s-a plasat în avantgarda celor mai proeminente focare de creaţie artistică, depăşind orice altă instituţie cu profil similar printr-un tezaur unic de lucrări de prim ordin. Întâlnirea dintre artiştii europeni obligaţi la exil de intoleranţa culturală de pe vechiul continent şi tinerii artişti americani a dus la constituirea *Şcolii de la New York*, care va juca un rol esenţial în consolidarea de acum a artei moderne în a doua jumătate a sec. XX. Nu după mult timp, ei au devenit binecunoscuţi şi apreciaţi şi de marele public. Conform curatorului şef al MoMa, John Elderfield, *manifestarea este o retrospectivă sinoptică a artei sec. XX prin cele mai reprezentative capodopere ale ei, cu care orice student în arte face cunoştinţă la ora de istoria artei moderne.* Unele din acestea, cum ar fi *Domnişoarele din Avignon*, au fost considerate prea fragile pentru a suporta călătoria transatlantică. Altele, cum ar fi *Noaptea înstelată* a lui van Gogh, prima versiune a *Dansului* lui Matisse sau *Drowning Girl* a lui Roy Lichtenstein, au fost expuse pentru prima dată în afara Statelor Unite.

Expoziţia servea însă şi unui precis scop propagandistic. Relaţia preferenţială cu New York-ul transfera Berlin-ului o aură de centru cultural major, pe acelaşi plan cu metropola americană, recunoscută capitală a artei

Scanned with OKEN Scanner

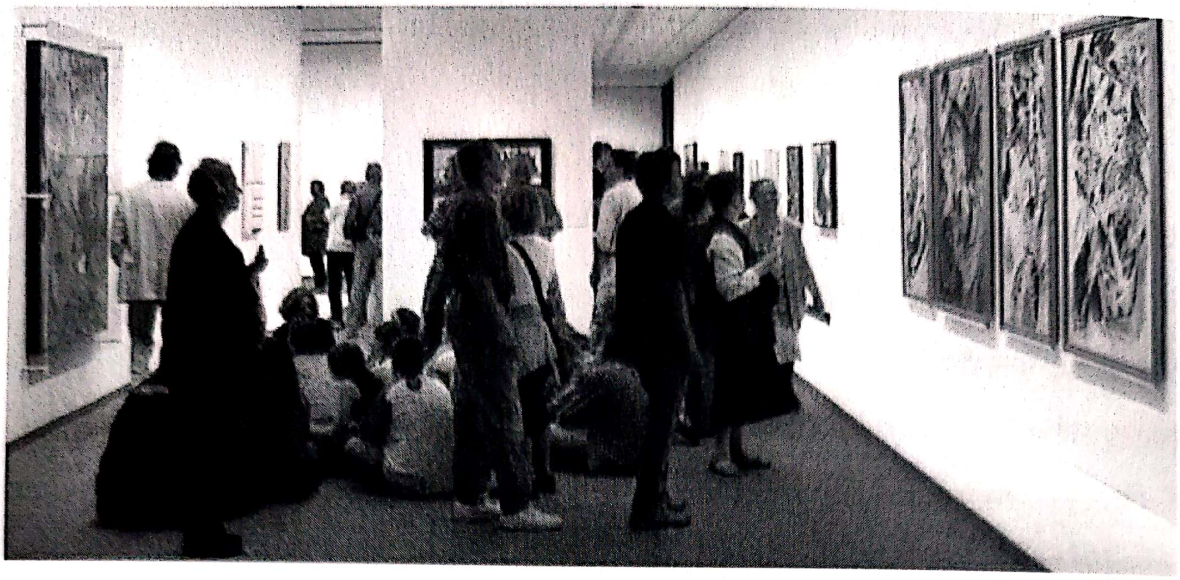
Aducerea atâtor capodopere în capitala Germaniei oferea organizatorilor posibilitatea să evidenţieze rolul Berlinului în promovarea artei moderne încă din aşa numiţii *Ani de aur `20.* Atunci, precedenta Galerie Naţională (acum Vechea Galerie din faimoasa Insulă a muzeelor) a fost locul unde Alfred Barr Jr., primul director al MoMA a descoperit forţa vibrantă a scenei artistice europene. Vizita lui Barr în Germania, ce mai includea Dessau Bauhaus şi colecţii particulare sau publice din întreaga ţară, l-a determinat pe acesta să dedice artei sec. XX un întreg muzeu. De atunci, MoMA s-a plasat în avantgarda celor mai proeminente focare de creaţie artistică, depăşind orice altă instituţie cu profil similar printr-un tezaur unic de lucrări de prim ordin. Întâlnirea dintre artiştii europeni obligaţi la exil de intoleranţa culturală de pe vechiul continent şi tinerii artişti americani a dus la constituirea *Şcolii de la New York*, care va juca un rol esenţial în consolidarea de acum a artei moderne în a doua jumătate a sec. XX. Nu după mult timp, ei au devenit binecunoscuţi şi apreciaţi şi de marele public. Conform curatorului şef al MoMa, John Elderfield, *manifestarea este o retrospectivă sinoptică a artei sec. XX prin cele mai reprezentative capodopere ale ei, cu care orice student în arte face cunoştinţă la ora de istoria artei moderne.* Unele din acestea, cum ar fi *Domnişoarele din Avignon*, au fost considerate prea fragile pentru a suporta călătoria transatlantică. Altele, cum ar fi *Noaptea înstelată* a lui van Gogh, prima versiune a *Dansului* lui Matisse sau *Drowning Girl* a lui Roy Lichtenstein, au fost expuse pentru prima dată în afara Statelor Unite.

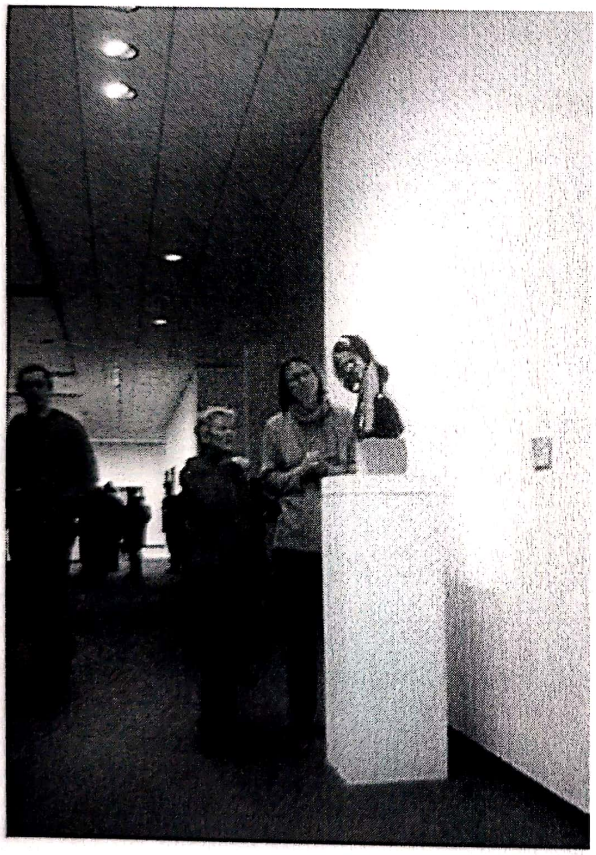
Expoziţia servea însă şi unui precis scop propagandistic. Relaţia preferenţială cu New York-ul transfera Berlin-ului o aură de centru cultural major, pe acelaşi plan cu metropola americană, recunoscută capitală a artei

Scanned with OKEN Scanner

de după cel de-al doilea război mondial. Pe generic sunt celebrităţi de pe ambele maluri ale Atlanticului. Pictura lui Edward Hopper din 1925 „ Casă lângă calea ferată" a fost prima lucrare intrată în colecţia permanentă la MoMA iar seria lui Gerhard Richter „ 18 octombrie " este una din ultimele achiziţii notabile. Între acestea, toţi marii artişti de la Picasso şi Matisse la Pollock şi Jasper Jones sunt reprezentaţi. Un gazetar berlinez afirma: *Aici sunt operele definitorii ale artei moderne, în marea lor majoritate originare din Europa. Instituţiile americane le-au protejat de-a lungul deceniilor, în timpurile când pe vechiul continent, lucrări similare ale aceloraşi artişti erau arse. Noi suntem copii ai occidentului şi acum suntem de asemenea copii ai modernităţii, deveniţi cu toţii americani.*

Scanned with OKEN Scanner





Gigantica pregătire mediatică a evenimentului a deplasat statutul cultural al manifestării la acela al unei vizite de stat de importanţă istorică, cu politicieni şi directori de muzee emiţând cu elocinţă fraze pompoase despre tradiţia schimburilor culturale şi valorile comune germano-americane. La fel ca şi domnişoara înlăcrimată captivă într-o vâltoare din

Scanned with OKEN Scanner

pictura lui Roy Lichtenstein "Drowning Girl" (inclusă în cele 200 exponate), publicul larg a fost înecat într-un ocean de retorică bombastică şi demagogie propagandistică. Peter-Klaus Schuster, director general al muzeelor de stat din Berlin (inclusiv Galeria Naţională) vedea manifestarea ca *expoziţia secolului şi evenimentul cultural mondial major al anului 2004*, în care publicul iubitor de artă şi împătimiţii muzeelor au rara ocazie să vadă atât de multe capodopere reunite într-un singur loc la un moment dat.

MoMA în Berlin nu este doar o expoziţie. Ea este chiar împlinirea destinului MoMA, supralicita el la conferinţa de presă inaugurală. Explicaţia, evident speculativă, era faptul că primul director al muzeului american, Alfred Barr Jr. încercase fără succes să-l angajeze pe van der Rohe să proiecteze sediul muzeului din 53rd Street, New York. Astfel, pentru organizatorii mega-manifestării, instalarea colecţiei MoMA în edificiul berlinez al arhitectului căpăta semnificaţia unei reîntoarceri în căminul părintesc. Simbolurile artei moderne, în sfârşit, îşi găsesc fireasca găzduire şi liniştea în templul german al modernismului clasicizat. Schuster propunea în continuare chiar un statut regal pentru MoMA, descriind expoziţia ca o *reîntoarcere a modernismului*, evocând *Reîntoarcerea regelui*, episodul final al trilogiei *Stăpânul inelelor,* ce nu întâmplător rula pe ecranele cinematografelor berlineze atunci. Dezvoltând în continuare metafora Binelui ce învinge Răul, el augmentează semnificaţiile, sugerând chiar că o astfel de reîntoarcere este capabilă să corecteze greşelile istoriei. *Lucrările de artă expuse*, afirmă el, *sunt o ipotetică imagine a ceea ce ar fi putut fi Germania din punct de vedere cultural la mijlocul secolului XX, fără intervenţia distrugătoare de civilizaţie a hitlerismului şi getto-ul comunist al Germaniei de Est.*

Scanned with OKEN Scanner

Beneficiind de privilegiul de a găzdui marea expoziţie, peste Londra sau Paris, centru recunoscut şi cămin al artei moderne până în 1945, sau alte mari capitale europene, Berlinul îşi revendica un rol-cheie în circuitul artistic internaţional. Exclusivitatea acordată de către oficialii de la Washigton, se explica în primul rând politic. La doar o săptămână de la deschiderea expoziţiei, cancelarul german Gerhard Schröder împreună cu George W. Bush patronau la Jackson (Mississippi) deschiderea unei expoziţii la fel de grandioase intitulate *Glorii ale barocului la Dresda.* Berlinul, centrul geografic recent reîntregit al vechiului continent trebuia să devină la fel de reprezentativ din punct de vedere artistic cât era pe plan politic. Cu o unică locaţie de găzduire a colecţiei, europenii vor avea doar aici una din rarele şanse să vadă cele mai faimoase lucrări de artă modernă, fără a traversa oceanul. Unii comentatori s-au întrebat chiar care din cele două părţi implicate beneficiază mai mult din această asociere. Pregătirea expoziţiei cu siguranţă a contribuit la încălzirea relaţiilor dintre cele două ţări şi este imposibil să separăm aceasta de dezbaterile ideologice şi poziţiile divergente cu privire la intervenţia Statelor Unite şi Marii Britanii în Iraq. Cu relaţiile americano-europene la un nivel scăzut de popularitate, diplomaţia Statelor Unite miza pe valul de simpatie generat în Europa de etalarea colecţiilor naţionale de artă. *Este o reală dilemă cine îşi împrumută prestigiul şi cui* afirma în februarie 2004 Richard Aker, ataşat cultural al ambasadei SUA în Germania şi personaj cheie al Departamentului de Stat pentru acest proiect. În realitate, MoMA nu avea nevoie de acest minister pentru a avea succes la Berlin dar puţină glorie reflectată nu strica imaginii guvernului Statelor Unite la momentul acela. Dacă Schuster vedea expoziţia ca pe o recunoaştere în fine a drepturilor şi locului Germaniei în istoria de acum a începuturilor artei moderne, politicienii propriu-zişi dădeau o şi mai mare

Scanned with OKEN Scanner

importanţă istorică manifestării, incluzând-o chiar în logica depăşirii mentalităţilor Războiului Rece. Ca patroni ideologici ai expoziţiei, Secretarul de Stat Colin Powell şi omologul său german, ministrul de externe Joschka Fischer, au contribuit cu texte introductive la catalogul expoziţiei, dând manifestării plastice aliura unei misiuni diplomatice oficiale. *Poporul american este mândru de faptul că implicarea sa susţinută în menţinerea libertăţii Berlinului de vest în timpul Războiului Rece a ţinut treaz visul reunificării Germaniei şi a contribuit la realizarea lui*, scrie Powell în această introducere. În mod asemănător, Fischer apropie cultura şi politica scriind că *această artă ne reaminteşte rolul crucial jucat de Statele Unite în apărarea şi consolidarea libertăţii pentru Europa de vest şi Germania în special.* Pretextul cultural este ca o adiere binefăcătoare pentru viaţa socio-politică de pe ambele maluri ale Atlanticului. Un sondaj de opinie din martie 2004 al Pew Research Center arată că percepţia publicului german şi ponderea opiniilor negative despre războiul din Iraq au scăzut faţă de anul precedent, când 6 din 10 germani aveau o părere nefavorabilă despre intervenţia americană şi îşi doreau o mai mare independenţă în politica lor externă. El soseşte la momentul potrivit şi pentru clasa politică de peste ocean, ridicând la 68 de procente opiniile favorabile în rândul americanilor. Oficial, ideea expoziţiei i-a aparţinut lui Peter Raue, preşedinte al asociaţiei patronale *Fundaţia susţinătorilor Galeriei Naţionale,* care l-a convins pe Glenn Lowry, directorul MoMA, de fezabilitatea parteneriatului cultural Berlin - New York. Amploarea organizatorică va fi însă surprinzătoare dacă ţinem cont de statutul de iniţiativă privată a evenimentului însuşi.

Scanned with OKEN Scanner

Directorul MoMA, Glenn Lowry şi prof.dr Peter Raue, preşedinte al asociaţiei patronale *Fundaţia susţinătorilor Galeriei Naţionale*

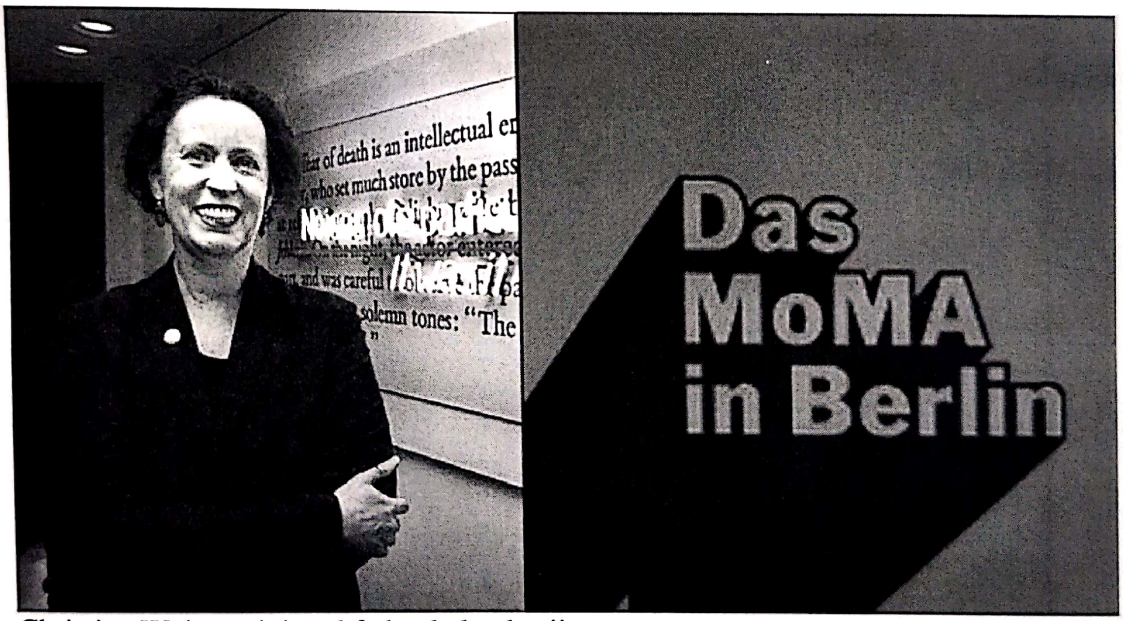
Directorul MoMA, Glenn Lowry, şi prof.dr. Peter-Klaus Schuster, director general al muzeelor de stat din Berlin (inclusiv Galeria Naţională)

Conform lui Glenn Lowry, *manifestarea este un exemplu al parteneriatului germano-american, ce implică patronajul bilateral al Secretarului de Stat Colin Powel şi al Ministrului de Externe german*

Scanned with OKEN Scanner

Joschka Fischer, colaborarea apropiată cu Raue şi Schuster şi nu în cele din urmă fericita compatibilitate între o extraordinară colecţie de artă şi un edificiu remarcabil cum este Noua Galerie, ale căror începuturi au şi o istorie comună.

Înainte de vernisaj, Christina Weiss, ministrul federal al culturii, declara că implicarea guvernului nu este nimic altceva decât un gest de solidaritate politică şi expoziţia evidenţiază rădăcinile şi valorile comune ale celor două naţiuni pe tărâm cultural: *New York-ul este, pentru arta modernă, ceea ce ar fi putut fi Berlinul dacă nu ar fi existat regimul nazist* afirma oficialul german în conferinţa de presă.



Christina Weiss, ministrul federal al culturii

MoMA este vedeta declara fără echivoc posterul promoţional iniţial, pentru care designerii au preferat să folosească, pentru a atrage atenţia publicului, un fond de neon puternic colorat în roz şi litere aurii în locul imaginii uneia din capodoperele expuse. Sloganul s-a strecurat în subconştientul fiecărui bărbat, femeie şi copil din Berlin, indiferent dacă

Scanned with OKEN Scanner

ştiau, nu sau aveau doar o vagă idee despre ce înseamnă abrevierea. „Vedeta" a fost primită însă cu braţele deschise. Publicul a năvălit cu mare entuziasm la Neue Nationalgalerie într-un număr record, aşteptând cu stoicism ore întregi la un rând impresionant, ce înconjura complet chiar şi clădirea de mari proporţii a edificiului. La 4 septembrie era consemnat vizitatorul cu numărul 1 milion iar la închiderea expoziţiei cifra totală era de 1,2 milioane, număr cu mult mai mare chiar şi faţă de vizitatorii Documentei 11 de la Kassel, din 2002. Presa germană dădea amploare impactului expoziţiei prin titluri şocante: **MoMania pustieşte capitala** iar anexele americanizate ale muzeului stimulau folclorul ocazional, oferind o ceaşcă de cafea *moma-licioasă* sau o sacoşă roz de plastic *moma-nizată.*

Scanned with OKEN Scanner

Pe lângă Galeria Naţională, brandul MoMA a fost împânzit mediatic în toate cartierele marelui oraş, expoziţia propriu-zisă fiind concepută din start ca un centru de interes al unor manifestări culturale interdisciplinare mai ample, pe o durată de 7 luni, numite *Sezonul american 2004*. Axat pe revitalizarea conexiunilor culturale dintre cele două ţări, festivalul reunea spectacole muzicale, teatru, film, design aplicativ şi conferinţe tematice. Fotografii colecţionate de MoMA au fost expuse şi puteau fi văzute la Kicken Gallery iar selecţii din arhiva sa de filme rulau continuu la Kino Arsenal în Potsdamer Platz. Institutul KW şi alte centre de Artă Contemporană afiliate muzeului, la rândul lor, au făcut eforturi să adauge manifestărilor mai mult spirit experimental, prin programe complexe de film, video, arhitectură şi design.

Cu un asemenea accent pe brandul MoMA, lucrările de artă propriu-zise trebuiau să se mulţumească cu un loc secundar, raportat la oraşul şi

Scanned with OKEN Scanner

instituţiile care le-au trimis în Europa. Avantpremiera expoziţiei din februarie, din timpul *nopţii muzeelor*, a stabilit clar orientarea campaniei promoţionale, invitând publicul doar la un spectacol axat pe mixajul de imagini fotografice alternative din Berlin şi New York, paralele vizuale între faţadele acoperite cu neoane, mase compacte de pietoni sau bulevarde aglomerate, străbătute de automobile de lux. A doua imagine promoţională renunţa la stridenţă în favoarea advertising-ului subliminal. O fotografie alb-negru din perspectiva nivelului stradal a zgârie-norilor new-zorkezi este dominată de silueta clădirii Chrysler, concernul fiind din întâmplare (sau nu) unul din principalii sponsori ai programului.

Prof.dr Peter Raue, preşedinte al asociaţiei patronale *Fundaţia susţinătorilor Galeriei Naţionale* supranumit de la această iniţiativă "Mister MoMA".

Intervenţia diplomaţiei pe tărâm cultural, necesitatea şi amploarea patronajului manifestărilor expoziţionale au devenit probleme cheie în dezbaterile în legătură cu expoziţia. În Frankfurter Allgemeine Zeitung,

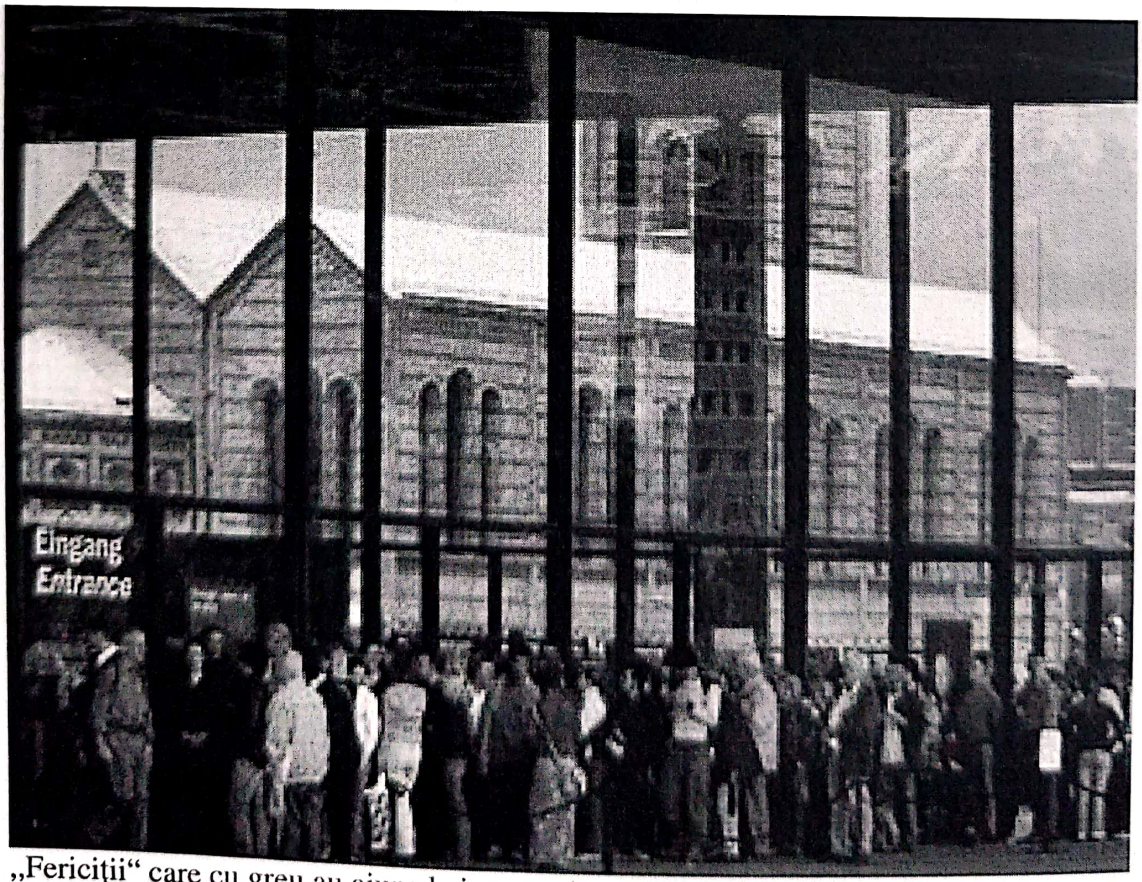
Scanned with OKEN Scanner

respectatul critic de artă Werner Spies, fost director al Muzeului Naţional de Artă Modernă al Centrului Georges Pompidou din Paris, acuza pe curatorii New York-ezi de colonialism cultural: *Americanii care au hotărât selecţia exponatelor sunt angajaţi ai culturii politizate. Pentru ei, muzeul New York-ez, Vatican al esteticii sec. XX, dă canonul artei moderne, prezentând la Berlin într-un mod expansionist, arta americană post-belică ca pe o încununare a întregii ei dezvoltări.* Pe organizatorii berlinezi, acelaşi critic îi acuză de menţinerea deliberată a uriaşului rând, pentru a exacerba publicitatea. Conform declaraţiilor unui oficial al siguranţei muzeului, ambulanţa era solicitată aproape zilnic pentru cei care nu reuşeau să facă faţă la stress şi contribuiau involuntar la o astfel de publicitate.

Rând la chioşcul de bilete pentru expoziţia *MoMA în Berlin*

Scanned with OKEN Scanner

Imagine familiară cândva în lagărul est-european a rândului ţinut prin „sacrificiul" unor membri de obicei mai tineri ai familiei, care rămân peste noapte, de data asta însă, pentru accesul la cultură.



„Fericiţii" care cu greu au ajuns la intrarea in „templul artei moderne"

Scanned with OKEN Scanner

Tinerii nu ezită să-şi arate dezaprobarea pentru manifestările de „ colonialism cultural“

Alături de mobilizarea politică din jurul evenimentului, problema eforturilor financiare a dat de gândit managerilor de instituţii culturale de pe ambele maluri ale atlanticului. Costurile manifestărilor au putut fi acoperite şi prin intervenţia generoasă a ministerului culturii din Germania, care a suportat mare parte din imensele sume ale asigurărilor prin acordarea de securitate guvernamentală. Colaborarea trans-atlantică scoate însă în evidenţă şi diferenţe radicale. Managerii germani au fost şocaţi de faptul că cele 675 milioane de dolari necesare renovării muzeului american au fost în exclusivitate colectaţi de la sponsori privaţi, lucru de neconceput în Europa. Într-un interviu, curatorul şef al MoMA, John Elderfield, arăta punctul de vedere american: *Presa de scandal explică sumele uriaşe investite în sponsorizarea artei în Statele Unite prin sistemul de avantaje fiscale. Desigur şi asta ajută dar eu cred că este mai ales o chestiune de*

Scanned with OKEN Scanner

comportament personal. Banul acolo reprezintă o măsură a responsabilităţii şi determinării şi publicul consideră că finanţarea artei şi culturii nu este rolul statului. El este mândru de muzeele sale finanţate privat. În Europa, va mai trece ceva timp până ce guvernele vor lăsa cultura măcar în parte finanţării private. Lucrul cel mai important, în opinia mea, continuă curatorul american, *este faptul că publicul recunoaşte că Europa are nevoie de o schimbare de mentalitate.*

Deşi Deutsche Bank, Chrysler şi alţi sponsori au acoperit unele costuri şi guvernul german a emis obligaţiuni pentru a satisface exorbitantele cerinţe ale companiilor de asigurări, contribuabilul german încă se mai întreabă cine a plătit în cele din urmă uriaşa extravaganţă şi dacă nu cumva întregul aranjament nu este decât un încâlcit labirint al unei inginerii financiare. Măsura în care strict cultural expoziţia **MoMA în Berlin** a contribuit la ameliorarea tensiunilor transatlantice poate fi minimalizată dacă ţinem cont de faptul că oficialii de la Departamentul de Stat înşişi au recunoscut rolul major al politicului şi campaniei mass-media în influenţarea opiniei publice. Fără îndoială, această mare manifestare a fost o bine venită oportunitate atât pentru publicul larg cât şi pentru specialiştii în artă din Europa. Se pare că ei au trecut cu îngăduinţă peste frazele sforăitoare despre înfrăţirea dintre muzee, mari metropole şi supraputeri, pentru a ajunge măcar pentru o clipă în imediata apropiere a capodoperelor.

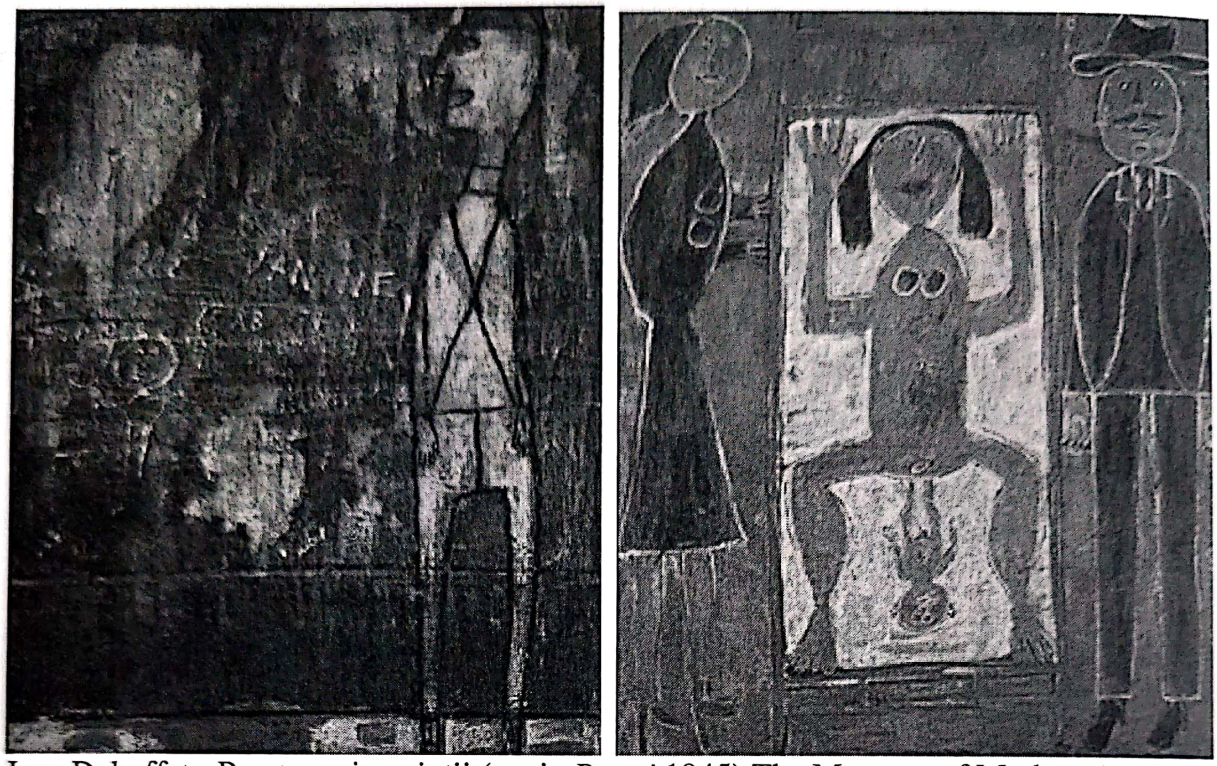
Arta contemporană, pe lângă faptul că depăşeşte antiteza tradiţională frumos ↔ urât, îşi duce existenţa şi printr-o contradicţie la adresa valorilor pragmatice, ajungând la o relativă independenţă faţă de societate şi chiar faţă de viaţa culturală în general. Cercetarea febrilă a artistului, izolat de societate dar având pe deplin dreptul la diversitatea de viziune, nu poate

Scanned with OKEN Scanner

decât să-l atragă spre o nouă realitate. Conflictele între diversele etnii, între minorităţi şi majoritate şi chiar între generaţii, tind să pulverizeze societatea, acutizându-i crizele şi discontinuităţile. Consecinţa spirituală este forma agitată şi incoerentă sau, de-a dreptul, *arta informală.*

Jean Dubuffet (1901 – 1985) La Dubuffet, pictura este rezultatul umanităţii trăite şi de aceea, ea trebuie să fie cea mai sinceră mărturie a psihologiei ei. El priveşte cultura „înaltă" a Europei oarecum neîncrezător iar cercetările asupra materialului imagistic suburban îl duc la descoperirea unui folclor contemporan, dovadă vie de antropologie culturală a *tribului european*. În lumea blazată prin excesul şi încorsetările civilizaţiei, el descoperă o sursă vitală plină de vigoarea originară. Demersul artistului este astfel, o confirmare a cercetărilor umaniste franceze, începute cu structuralismul etnografic al lui Claude Levy-Strauss. Dincolo de miturile hiperbolizate prin sistemul publicităţii mass-media nu se află decât o simplă manifestare fenomenologică de antropologie culturală *brută*. Noua sa estetică îşi găseşte rădăcini şi justificări în producţiile de factură subculturală, dominate de tabuurile erotismului exacerbat şi abisurilor subconştientului. Ilustrând ceea ce André Breton numea *privire sălbatică*, se inspiră din arta alienaţilor mintal, a primitivilor şi din graffiti-ul anonim, obscen, mâzgălit pe pereţii murdari. Petele mai deschise sau diferit colorate de pe tencuiala murdară, înnegrită şi crăpată, invită pe oricine să întrevadă o siluetă omenească ciudată şi grotescă şi să se amuze precizând-o, zgâriind, cojind sau accentuând un semn. Paralela cu primitivul care descoperă valenţele figurative ale contururilor întâmplătoare de pe pereţii cavernei, este evidentă.

Scanned with OKEN Scanner



Jean Dubuffet - Perete cu inscripţii (seria *Pereţi* 1945) The Museum of Modern Art, New York. Nina and Gordon Bunshaft Fund

Jean Dubuffet- Naşterea (seria *Măşti şi Marionete* 1944) The Museum of Modern Art, New York. Gift of Pierre Matisse in memory of Patricia Kane Matisse

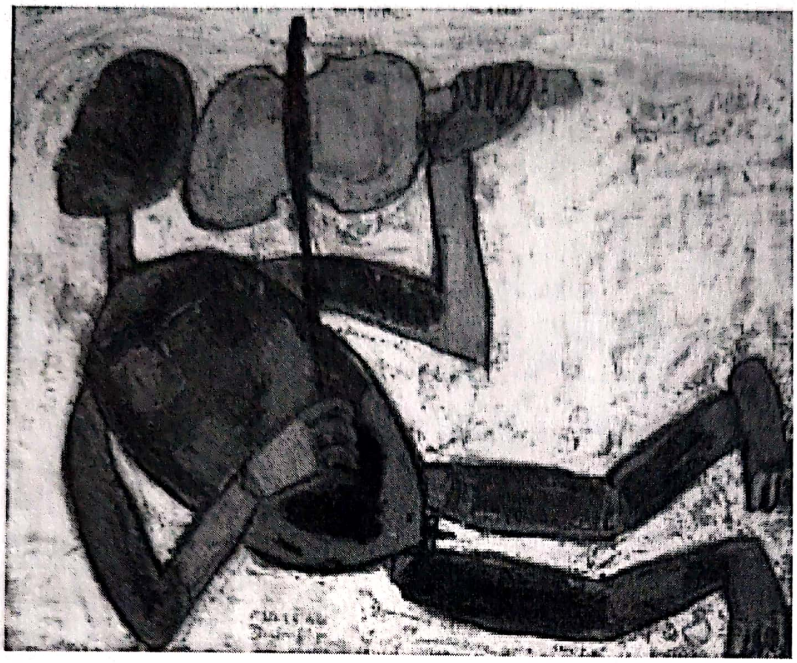
Dubuffet propune astfel *arta brută,* datorită viziunii sale inedite şi ingenue asupra manifestărilor originare ale vieţii. În acest spirit creează personaje grosolane, amintind de stângăciile copiilor. Arta sa are o dimensiune subversivă, orientată în mare parte împotriva raţionalismului şi pragmatismului de tip apusean. Antropologia artei situează teoriile despre motivaţiile ludice ale acesteia pe o poziţie centrală. Johan Huizinga (1872-1945), în celebrul său eseu Homo Ludens, delimitează net conceptul de joc de cel cu sens peiorativ de puerilism. În concepţia sa, *jocul este o funcţie a culturii*, o motivaţie internă ce poate fi decelată la temelia multor domenii spirituale: morală, ştiinţă, artă, religie. El este prezent, de la origini, până în fazele superioare ale civilizaţiilor, care adesea implică şi inevitabilul declin.

Scanned with OKEN Scanner

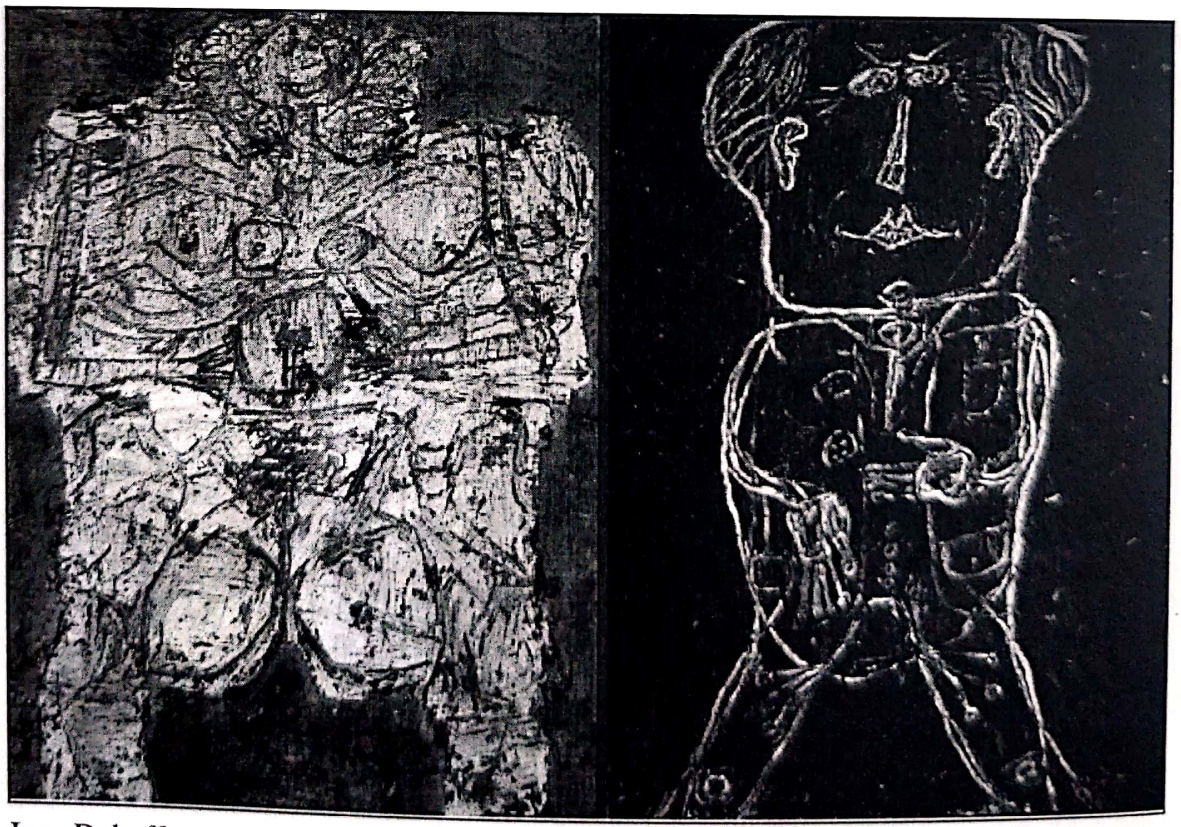
În etapa actuală a culturii, omul are un comportament specific nivelului intelectual al pubertăţii, deci îşi merită epitetul de pueril: *apetit uşor de satisfăcut dar niciodată potolit pentru distracţii banale, nevoia de senzaţii tari, gustul pentru produsul de masă, lipsa de umor, reflexele determinate de lozinci încărcate de ură sau iubire, suspectarea de gânduri rău intenţionate pe cei din alte grupuri şi intoleranţă exagerată în privinţa lor, excesul de laude sau de blamări, deschiderea la orice iluzie care satisface amorul propriu sau conştiinţa de grup.* Aceste deficienţe dovedesc imaturitate, pe când jocul are la bază o profundă seriozitate şi activarea maximală a tuturor posibilităţilor afective şi intelectuale: creativitate, capacitate de înţelegere raţională, imaginaţie, aptitudini senzoriale diverse etc. Dacă am aborda arta lui Dubuffet cu prejudecata portretisticii, fie ea şi caricaturală, individualizantă sau a unui tip uman, ne-am îndepărta mult de la sensul ei. Redescoperind, după Picasso, comicul în condiţia tragică a contemporaneităţii, el pătrunde în structurile cele mai profunde ale inconştientului colectiv şi scoate la iveală tentaţii vulgare, instinctuale. În societatea ce a pierdut valorile sacrului, punctele antitetice ale comicului şi tragicului sunt uşor interşanjabile.

Jean Dubuffet - *New Orleans Grand Jazz Band* (seria *Măşti şi Marionete* 1945)
The Museum of Modern Art, New York. Gift of Nina and Gordon Bunshaft

Scanned with OKEN Scanner



Jean Dubuffet - *Violonist* (seria *Măşti şi Marionete*) The Museum of Modern Art, New York. Nina and Gordon Bunshaft Bequest După 1945, Dubuffet pictează şi sculptează marionete şi măşti, căutând o expresivitate aparte şi o comunicare nemijlocită, directă şi necontaminată de educaţia plastică.



Jean Dubuffet- Corp de femeie 1950, Colecţia Emily Fischer Landau, Paris.
Jean Dubuffet- Portretul lui Henri Michaux 1947, Tate Gallery, London.

Scanned with OKEN Scanner

Arshile Gorky – How My Mother's Embroidered Apron Unfolds in My Life 1945 Seattle Art Museum

Willem De Kooning (1904- 1997) Dintre informalii americani, De Kooning propune o concepţie artistică fertilă. Lucrând o perioadă cu **Arshile Gorky**, el abordează figura umană cu libertăţile cucerite de experienţa expresionismului abstract. Chiar atunci când cei doi vor să se îndepărteze de figurativ, lucrările lor sugerează totuşi forme organice reperabile în agitatul spaţiu pictural, aşa cum apar în seria de femei monstruoase începută în 1951 (Woman I,II,....). Constanta referire la formele feminine a fost obiectul unor insinuări de tip psihanalitic, bineînţeles fără a se putea ajunge la o clarificare motivaţională satisfăcătoare.

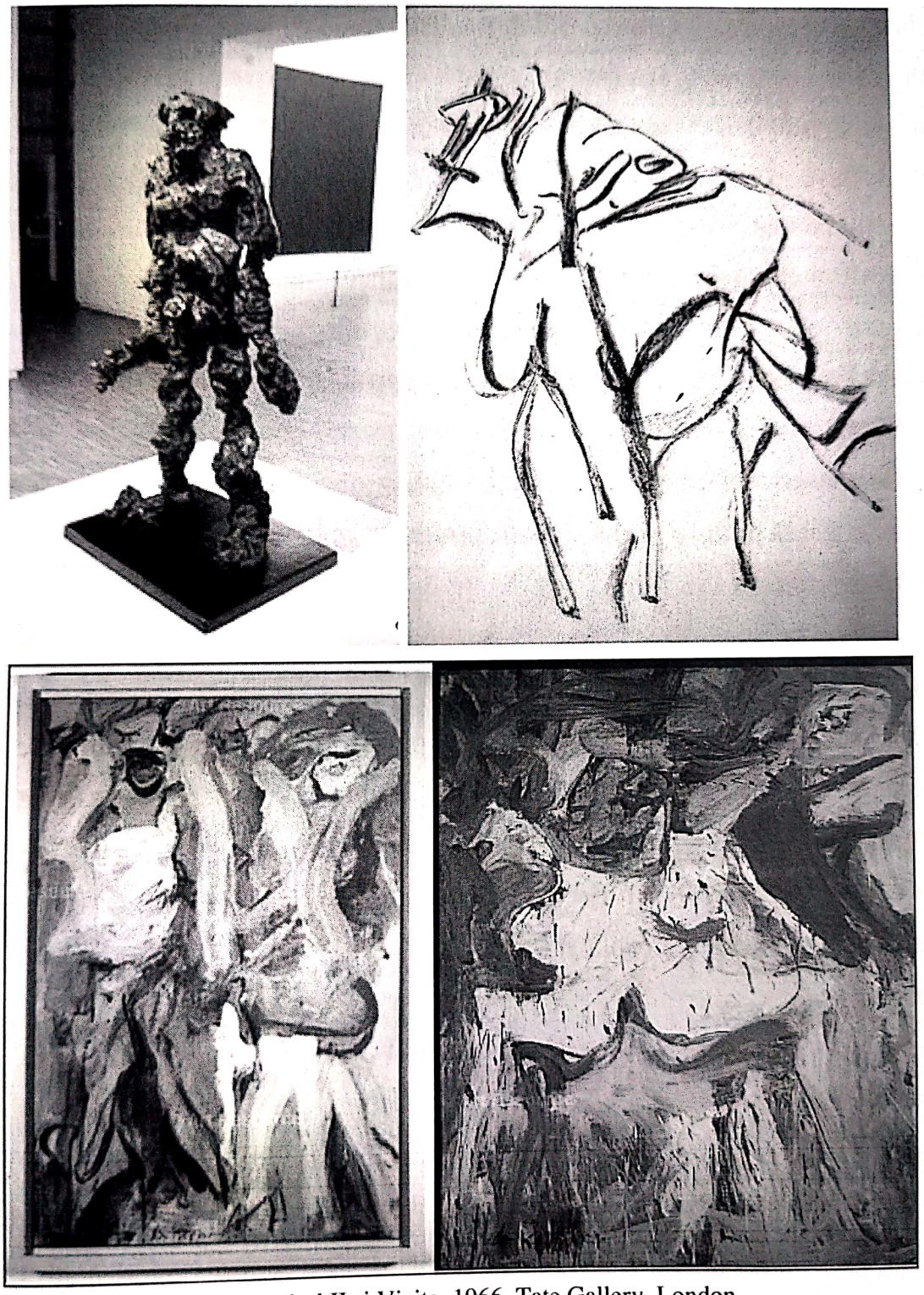
Scanned with OKEN Scanner

De Kooning – Woman I şi V, ulei pe pânză, Museum of Modern Art, New York

După 1960, De Kooning ajunge la o artă mai intimă şi mai poetică. Continuă să se inspire din figura feminină şi renunţă la unele libertăţi formale din deceniul trecut, desenând în cărbune şi modelând argila într-un stil vag antropomorf.

De Kooning – Femeie aşezată, cărbune pe pânză, Museum of Modern Art, New York

Scanned with OKEN Scanner



De Kooning – Femeie cântând II şi Vizita, 1966, Tate Gallery, London.

Scanned with OKEN Scanner

În creaţia artiştilor din **Noul Realism** francez, arată criticul de artă Pierre Restany, este evidentă o nouă viziune asupra realului, o veridică imagine sociologică asupra lumii contemporane. Abordarea lor nu este iconoclastă ci, mai degrabă pozitivistă, punând în valoare estetica unor aspecte cotidiene din viaţa omului modern. Noul Realism depăşeşte prin radicalismul său pe cel tradiţional, în sensul că renunţă la interpretările formale ale realului. El selectează şi propune publicului, în vederea receptării estetice, chiar fragmente din acesta, puse însă sub o nouă lumină şi structurate astfel, încât să ofere publicului noi trăiri în experienţa dialogului cu lumea şi societatea. Conform lui Restany, artiştii din acest grup se caracterizează printr-o *pasionantă aventură a realului, perceput în sine şi nu prin intermediul unei prisme de transcriere conceptuală sau imaginativă.*

Veridicitatea motivaţiei sociologice şi psihologice este pentru noul realism un obiectiv central al cercetării artistice, mai ales sub aspectul impactului ei emoţional asupra publicului. Tehnica Noului Realism este definită drept *bricolage*, atitudinea primitivului ce trăieşte din ceea ce găseşte şi adună, deoarece motivaţia sa nu este cognitivă ci posesivă, de receptare direct intuitivă a realului acumulat. La originea artelor plastice stă sensibilitatea estetică a lui homo-sapiens în faţa unor pietre mai deosebite, cu forme regulate, ce sugerează perfecţiunea, sau au culoarea naturală mai saturată. Cochilii de amoniţi fosili cu interesante spirale, cristale, dinţi de animale, în special canini, fragmente de minereu de plumb sau fier sunt apreciate pentru calităţile lor estetice. El „colecţionează" mai întâi astfel de obiecte. Este incitantă descoperirea în natură a unor forme expresive, reflectări împietrite ale unei gândiri imaginative. Perioada prefigurativă începe cu adunatul de astfel de *curiozităţi*.

Scanned with OKEN Scanner

Arman (1928- 2005) Opera sa poate fi înţeleasă apelând la conceptul de *bricoleur* al lui Claude Levi-Strauss, somitate a antropologiei artei. Societatea contemporană, axată pe consum, reînvie psihologia instinctuală a paleoliticului, transformând homo sapiens într-un individ rapace. Luând ca model comportamentul abrutizat al *bricoleur*-ului, Arman alege şi deplasează aspectul real, din planul prozaic în cel estetic. El realizează sculpturi prin procedeul *all over*, acumularea aceluiaşi motiv, ce face ca întreaga formă să pară aglomerată. Unitatea între elementul material şi cel ideal este în acelaşi timp sinteza între individual şi general. Izolarea acestuia, din varietatea elementelor înconjurătoare, realizează şi *unitatea operei în diversitatea* elementelor din care este alcătuită.

Arman - *Bluebeard's Wife*, 1969, Tate Gallery, London, *Venus*, 1970 Sonnabend Gallery, Paris. Acumulare de bancnote de un dolar în torsul de polyester, cu mesaj similar cu precedenta şi *Satisfaite* 1995. Acumulare de falusuri din lemn în torsul de polyester.

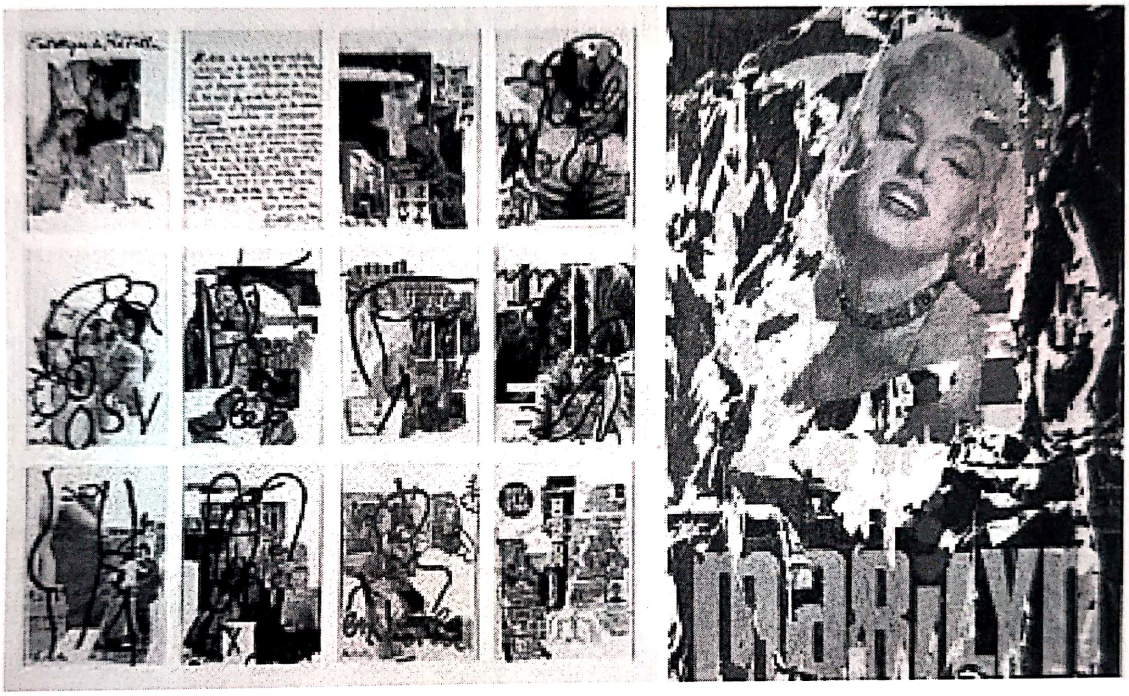
Scanned with OKEN Scanner

Arman îşi autodefineşte acest tip de obiecte de artă, ce încorporează numeroase produse de larg consum de acelaşi fel, drept *acumulări*. Artistul îşi dezvăluie astfel intenţia critică în plan social, de a demasca consumismul, care abrutizează individul, ştirbindu-i dimensiunea culturală şi reducându-l doar la statutul de posesor de bunuri materiale. Titlul primei lucrări este inspirat din povestea lui Bluebeard, care şi-a ucis câteva soţii. Potrivit explicaţiilor autorului, lucrarea exprimă o formă de protest faţă de folosirea femeii contemporane ca simplu obiect sexual. Pămătufurile de ras, variat colorate, ce par să plutească în interiorul torsului feminin de polyester transparent, sunt metafora plastică ce o vizează prin obiectul de uz comun, folosit în mod obişnuit de bărbaţi şi apoi aruncat cu indiferenţă. Torsul feminin sugerează atât o sculptură clasică cât şi un manechin folosit la mondenele prezentări de modă. Prin aceasta, artistul abordează şi antiteza dintre prestigiul exclusivist al operei de artă clasice şi materialul comun al produsului de masă.

Arman - *Tete a tete*, 2000

Scanned with OKEN Scanner

Mimmo Rotella (1918...) expune la Paris, în 1973, la galeria Marquet, sub genericul Erotellique, lucrări realizate în maniera sa specifică de transpunere şi intervenţie grafică asupra unor seminuduri feminine fotografiate. Demersul său cu aliură de reportaj documentar-jurnalistic are o nuanţă de sado-masochism.



Mimmo Rotella – *Erotellique*, 1973 şi *Marilyn*

Scanned with OKEN Scanner

Cesar (1921-1998) creează o serie de nuduri masive din metal sudat, aluzive la figuraţia clasică: Victoria şi Venus din Villetaneuse, variante contemporane, surprinzătoare prin inedit, la celebrele capodopere elenistice.

Cesar - Venus din Villetaneuse, (1962, 1963) şi "La grande Ginette"

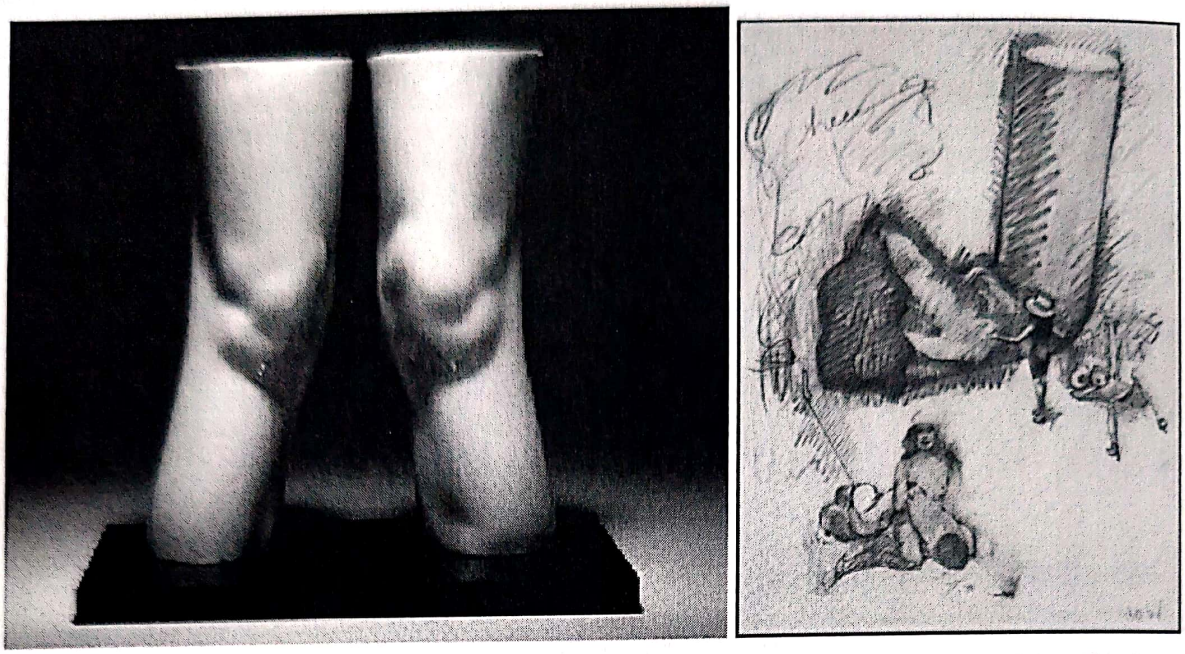
Căutarea de perspective inedite duce în arta modernă la inversarea scalei de valori umane. În mod natural, unele aspecte ale vieţii cotidiene sunt percepute ca fiind semnificative iar altele total lipsite de importanţă. Artistul modern schimbă locul specific al aspectului de viaţă. Noua ordine aduce în prin plan detalii adesea neglijate. Receptivitatea atenţiei este stimulată de răsturnarea ierarhiei: indiferenţă la dramele psiho-sociale tradiţional monumentale şi sensibilitate estetică paradoxală faţă de aspectele minore şi trăirile intime din sfera privată.

Scanned with OKEN Scanner

Cândva la periferia câmpului perceptiv şi implicit al prelucrării artistice, aceste amănunte devin noi teritorii de receptare estetică, ce ilustrează rafinamentul şi complexitatea caracterului omului contemporan. Fragmentului morfologic minimal i se dă o dimensiune monumentală, de parcă am căuta cu lupa şi am mări microscopicul biologic. În 1966, Cesar se remarcă la expoziţia *Mâna* cu o lucrare în bronz de 1.85 metri înălţime, reprezentând supradimensionat policele său de la mâna dreaptă.

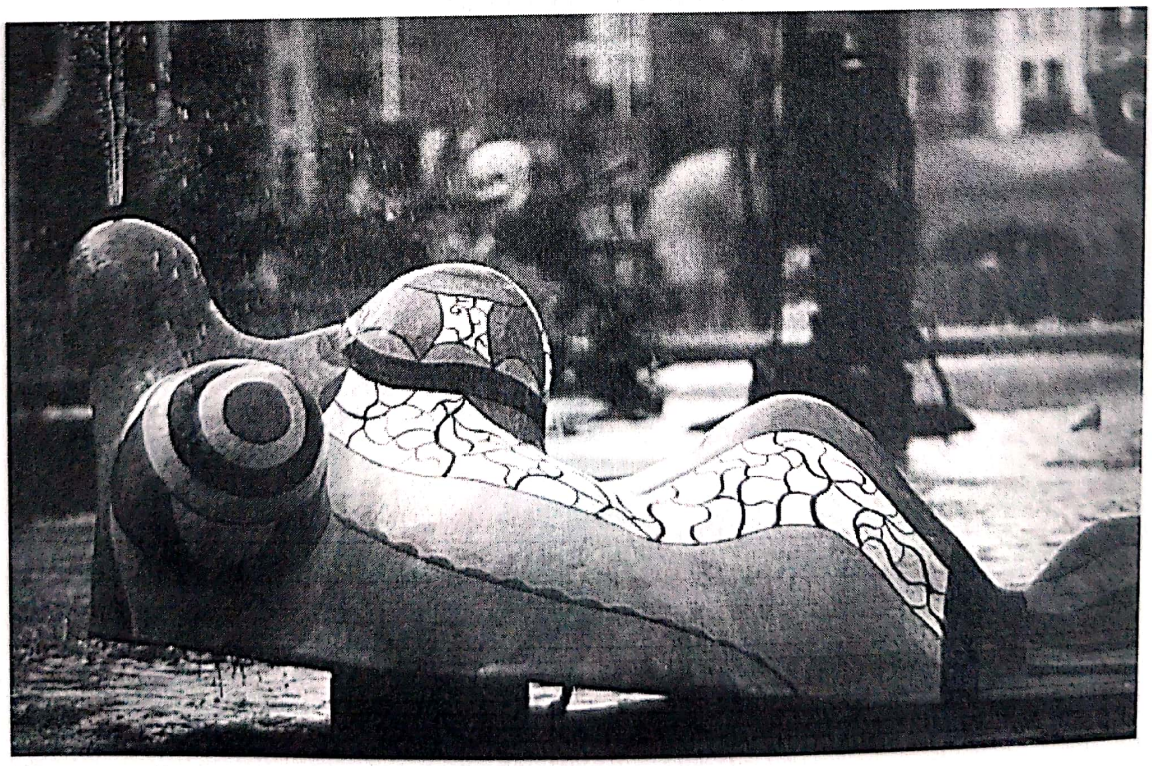
Cesar – *Policele*, bronz din anul 1966, Galerie Claude, Paris şi cristal de Baccarat din 1988.

Scanned with OKEN Scanner



Claes Oldenburg - *London Knees*, 1966 şi *Figură colosală*, 1967 MoMA, New York

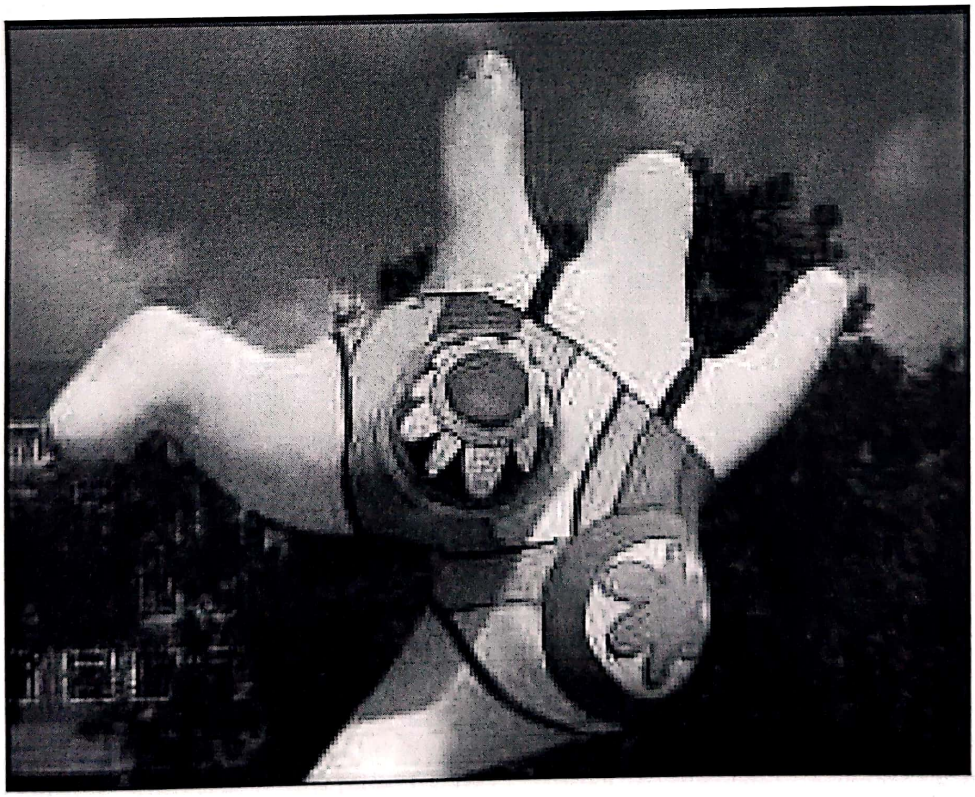
Niki de Saint Phalle (1930- 2000) îşi câştigă notorietatea prin aşa numitele *Nanas* sau *Nanas habitables*, femei locuibile, păpuşi uriaşe mult deformate sau edificii gigantice cu forme amintind în mare de cele feminine.



Niki De Saint Phalle- *Ballerine sirene*, Place Igor Stravinsky, Paris.

Scanned with OKEN Scanner

Nana habitables numită *Hon,* din 1966, de la Muzeul de artă modernă din Stockholm, are 12 metri înălţime, 28 metri lungime şi 7 metri lăţime. Intrarea în sala de expoziţie, din interiorul ei, se face printr-o uşă aflată la nivelul prezumtivei vulve.

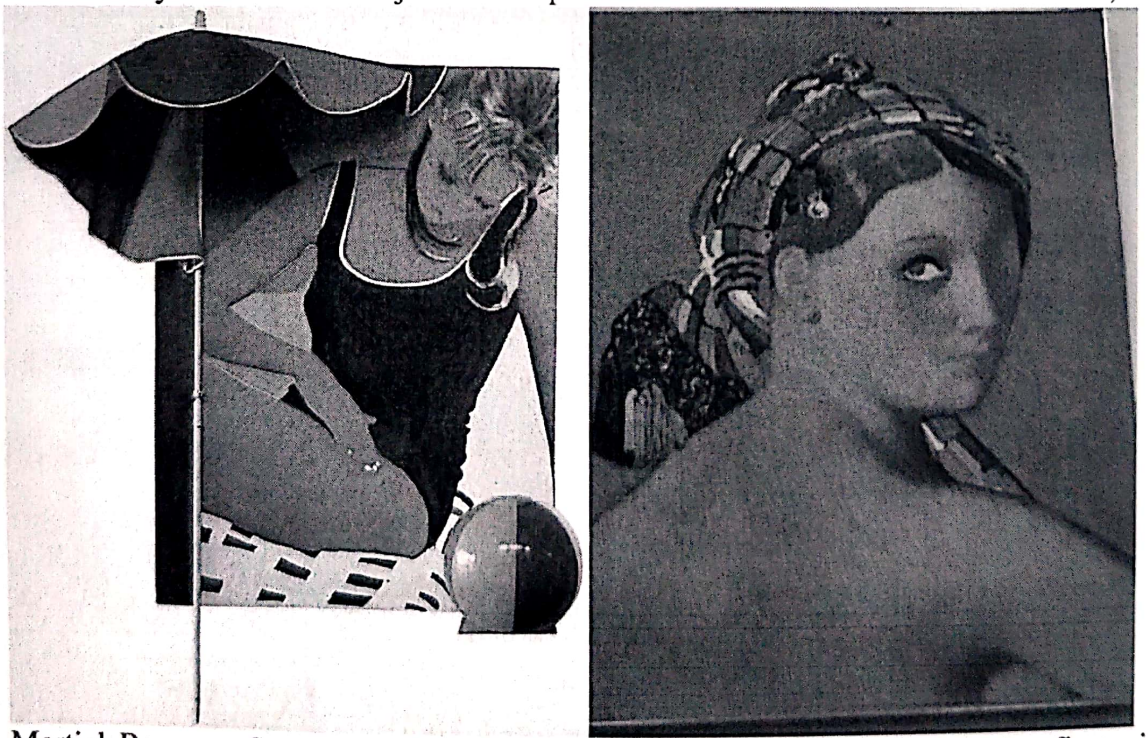


Niki De Saint Phalle – Nana de la Sprengel Museum, Hanovra

Scanned with OKEN Scanner

Martial Raysse (1936...) în *Instantaneu din ultima vară* din 1963, de la Muzeul Naţional de Artă Contemporană din Paris, expune trei panouri ce susţin fotografia unui seminud feminin întins şi colorat strident.

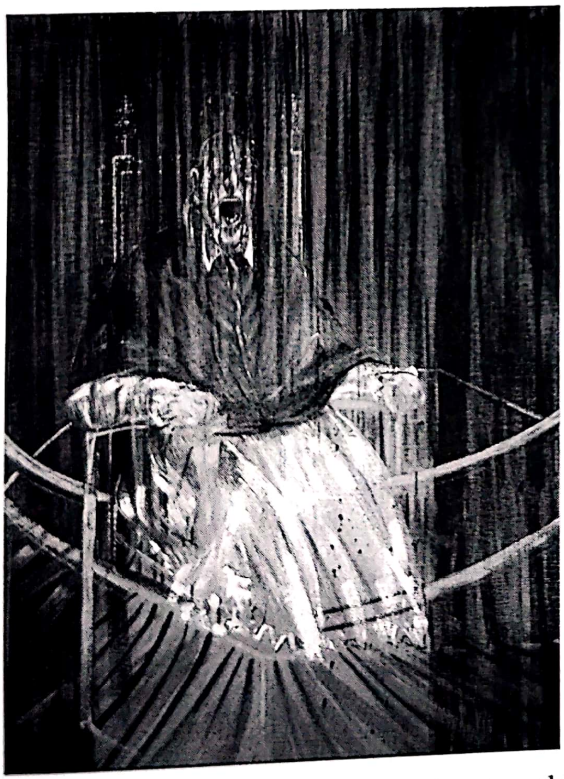
Martial Raysse - Asamblaj din trei panouri intitulat *Soudain l'été dernier*, 1963

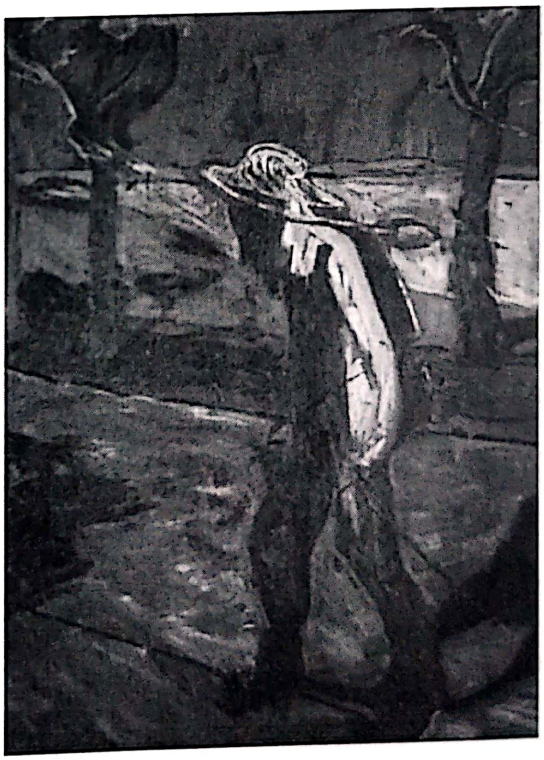


Martial Raysse - *Souviens-toi de Tahiti, France* (1963) Fotografie şi serigrafie acrilică 180 x 170 cm. Louisiana Museum of Modern Art. Humlebaek. Baigneusele sale sugerează revistele de modă cu figuri feminine de o delicată senzualitate, la care se adaugă replici contemporane pictate în culori plăcute şi vii a unor lucrări neoclasice ale lui Ingres, Gerard , etc.

Scanned with OKEN Scanner

Francis Bacon, printr-o *nouă figuraţie*, readuce în faţa publicului problematica antropocentrismului, accentuând valorizarea specifică, pe care o asociem cu acesta. Deşi implicit recunoaşte importanţa figurii umane în arta contemporană, personal, Bacon se manifestă ca un iconoclast. El apare ca un personaj tragic, dominat de repulsie faţă de încorsetata societate post-victoriană, ce a pierdut de mult bunul cel mai de preţ, firescul interrelaţiei omului cu lumea şi natura. Artistul porneşte de la pictarea cu fidelitate a figurii, adesea preluată din arta trecutului, cum este portretul lui Inocenţiu al X-lea de Velazquez sau Autoportretul lui Van Gogh. Apoi, cu un fel de voluptate distructivă, contorsionează chipurile şi desfigurează portretul.

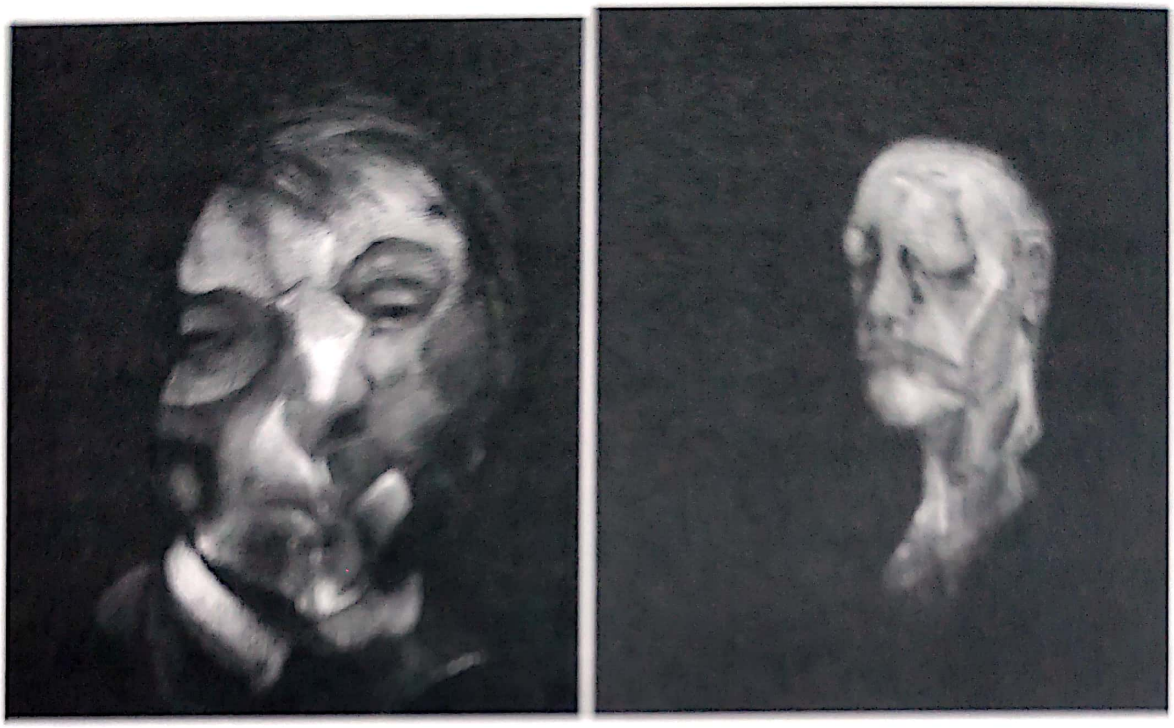




Francis Bacon – Interpretare după Portretul Papei Inocenţiu al X-lea de Velazquez , 1953 Des Moines Art Center, Iowa

Francis Bacon – Interpretare după un autoportret de Van Gogh, 1957. Destinul tragic al marelui artist este reprezentativ pentru ideea de geniu neînţeles de societate.

Scanned with OKEN Scanner

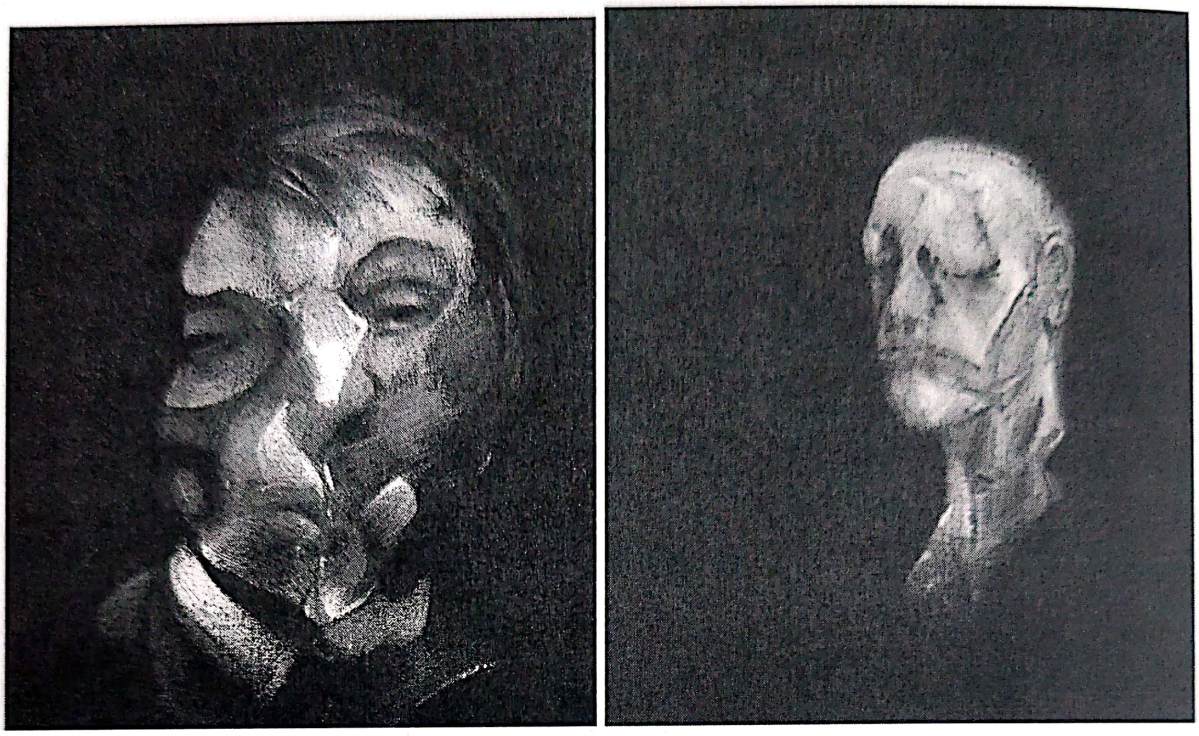


Francis Bacon: *Autoportret*, 1971, Musee National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Francis Bacon – Interpretare după o mască de ghips a lui William Blake de la British Museum, 1955. William Blake, poet și pictor, simbolizează ideea de artist vizionar, care are acces metafizic la tărâmul de dincolo de sicriu prin inspirație divină.

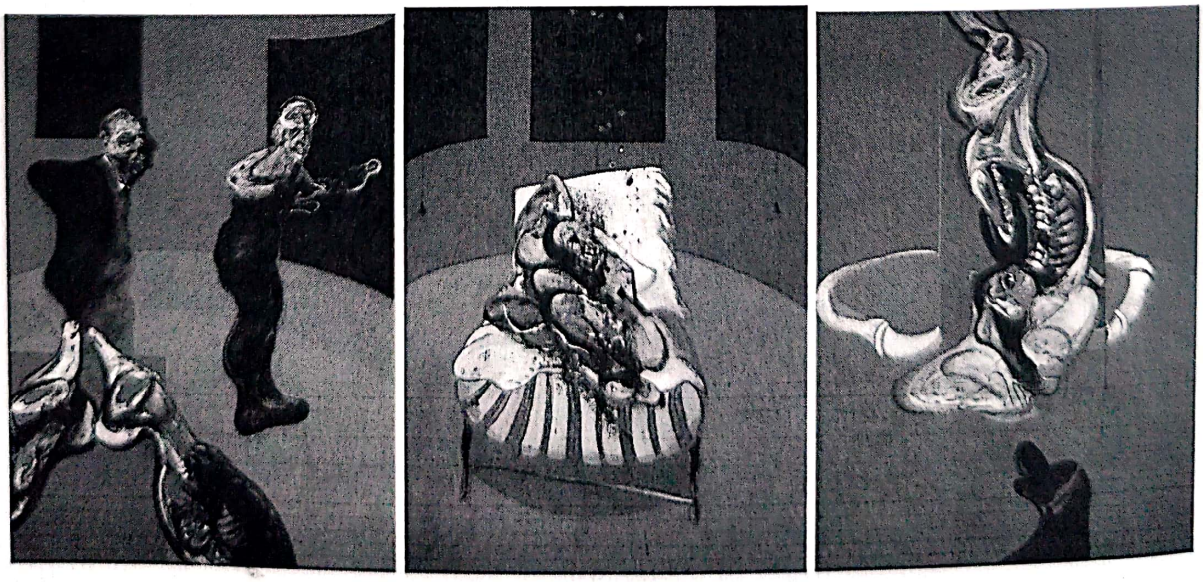
Francis Bacon – *Triptic*, 1962, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Scanned with OKEN Scanner



Francis Bacon- *Autoportret*, 1971, Musee National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Francis Bacon – Interpretare după o mască de ghips a lui William Blake de la British Museum, 1955. William Blake, poet şi pictor, simbolizează ideea de artist vizionar, care are acces metafizic la tărâmul de dincolo de teluric prin inspiraţie divină.



Francis Bacon – *Triptic*, 1962, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Scanned with OKEN Scanner

În 1954, Francis Bacon reprezintă Marea Britanie la a 27-a ediţie Bienalei de la Veneţia împreună cu prietenii săi, pictorii Lucian Freud şi Ben Nicholson. **Lucien Freud** este nepotul întemeietorului psihanalizei Sigmund Freud. Născut la Berlin în 1922, ajunge cu părinţii în Marea Britanie în 1933, după ce Hitler ajunge la putere în Germania. Astăzi, portretele sale împăstate de culoare şi nudurile îl fac să fie considerat drept cel mai mare pictor figurativ al artei contemporane. El preferă să nu folosească modele profesioniste, făcându-i mare plăcere să-şi picteze prietenii, solicitanţii de portrete sau personajele care l-au impresionat în mod spontan: *Nu aş putea pune într-un tablou ceva ce acum nu există cu adevărat în faţa ochilor mei. Ar fi o mare minciună, pur şi simplu o dovadă de şmecherie.*

Lucien Freud – *Portretul lui Francis Bacon*, 1952 şi *Portretul Reginei Elisabeta a II-a*

Scanned with OKEN Scanner

Pop Art-ul englez poate fi considerat drept o ironie la adresa societăţii de consum, în pofida promovării conceptului de produs de masă efemer şi popular, ce dă posibilitate tuturor aspectelor activităţii umane de a fi purtătoare de valoare estetică demnă de receptare. Societatea tehnologică şi industrializată, suprasaturată până la exasperare prin produsul anonim, standard, trimite în desuetudine obiectul de artă, unic şi individualizat. În 1952, la iniţiativa unor artişti tineri cum sunt: Eduardo Paolozzi, Henderson, Smithsons, Sandy Wilson, James Stirling, Magda Cordell, Richard Hamilton, John McHall, Willliam Turnbull şi a criticilor Lawrence Alloway, Theo Crosby, Reyner Banham, este fondat la Londra, Grupul Independent. El organizează, în cadrul ICA (Institutul de Artă Contemporană) din Londra, conferinţe, expoziţii şi alte manifestări cu teme sugestive: *Creştere şi formă, Noi surse ale formei, Experiment cu arta copiilor* etc. Din punctul de vedere al antropologiei culturale, acestea sunt menite să confere noii arte engleze pertinenţă socială, apropiind-o de specificul producţiei populare. Acestea sunt considerate a fi primele realizări artistice britanice de factură Pop Art.

În 1953 se organizează expoziţia *Parallel of Life and Art*. Se propun receptării diverse desene de copii, graffiti, fotografii din mass-media, practic diverse materiale cu valoare de document antropologic al societăţii contemporane. Motivaţiile ludice ale activităţii de creaţie artistică capătă surprinzătoare valenţe estetice dacă acceptăm conceptul de *artă ca joc*. Când îşi schimbă în mod hotărâtor concepţia de viaţă, omul îşi schimbă şi atitudinea faţă de artă. Noile trăsături de caracter corespund unei noi psihologii sociale. Arta tradiţională are un mare conţinut de realitate umană, care este chiar nucleul, axul său vital. Capacitatea specifică de autojustificare şi păstrare a respectabilităţii sociale o face patetică. Ea se opreşte mai ales asupra aspectelor serioase, pline de gravitate ale existenţei

Scanned with OKEN Scanner

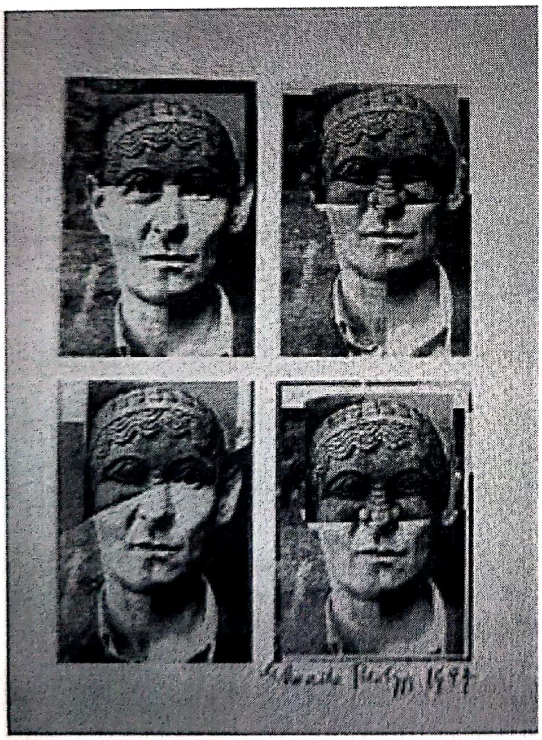
sociale şi impune printr-un fel de hieratism, de parcă de receptarea ei ar depinde însuşi destinul umanităţii. Departe de aceasta, arta modernă are predilecţie pentru ironie, zeflemea, ludic, comic până la clovnerie şi farsa de puerilismul cel mai frapant. Potrivit concepţiei esteticienei Anne Cauquelin, veleităţile ludice ale artei sunt în deplină concordanţă cu perspectiva filosofică a *artei ca joc de limbaj* (Wittgenstein). Experienţa creaţiei implică o efervescenţă a imaginaţiei, ce stabileşte legături nebănuite. Actul artistic este un proces omogen, ce solicită contopirea subiectivităţii în obiectul artistic: *Opera ca joc nu se deschide decât cu condiţia unei participări active, a unei interpretări, a unui dialog în care, ceea ce se întâmplă în timp, ce se dialoghează este adevărul dialogului, faptul că se petrece şi că, petrecându-se, ajunge să reprezinte propria fiinţă a dialogului. Ceea ce este vizat nu este adevărul care ar fi rezultatul unei argumentări, nici adevărul în sensul unei corespondenţe între real şi ficţiune, nici adevărul ştiinţific, ci un joc în adevăr, un joc care nu este adevărat decât atât timp cât se joacă.*

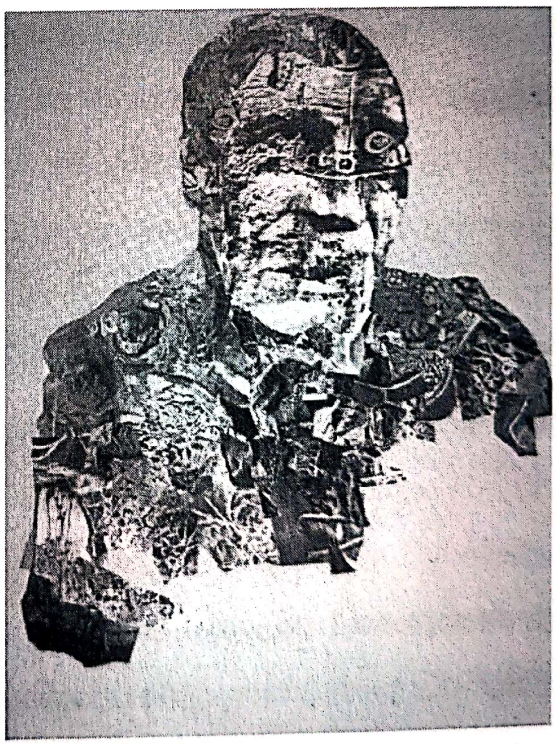
Experienţa estetică ocolind discursul logic unanim acceptat, noţiunile coerente şi sintaxa constituită structural, îşi creează propriul eşafodaj de principii. Ea substituie logosul raţional cu demersul plurisemantic, preferând alegoria ludică unei gândiri aşa-zis corecte. Aceste trăsături dau pop art-ului englez un caracter intelectual interdisciplinar.

În 1955 se deschide expoziţia *Om Maşină şi Mişcare,* axată pe noile raporturi dintre umanitate şi tehnică. Bogăţia de imagini fotografice apare în concepţia organizatorilor ca o compensare în planul conştiinţei umane a unei lumi tehnologice ce tinde să iasă de sub autoritatea omului. Treptat, tehnologia actuală devine una a circuitelor şi a reţelelor, mai exact o tehnologie a informaţiei şi a comunicării, adevărat sistem nervos central al lumii contemporane.

Scanned with OKEN Scanner

În 1956, este organizată la Whitechapel Gallery din Londra o mare expoziţie intitulată *This is Tomorow*. Este adordată problematica locului omului contemporan în viaţa socială dominată de tehnică, mass-media şi cultura de masă şi se prognozează noul concept antropologic, rezolvarea contradicţiilor fiind sugerată de arta interdisciplinară. Civilizaţia de după 1950 şi produsul multiplicat în serii, destinat publicului larg, creează o nouă cultură antropologică, în care se schimbă chiar şi raporturile dintre trecut, prezent şi viitor. Ultimele două noţiuni crescând în importanţă, receptarea realului este hotărâtă în primul rând de imaginarul colectiv iar utopicul face tot mai mult loc pragmatismului iniţial.

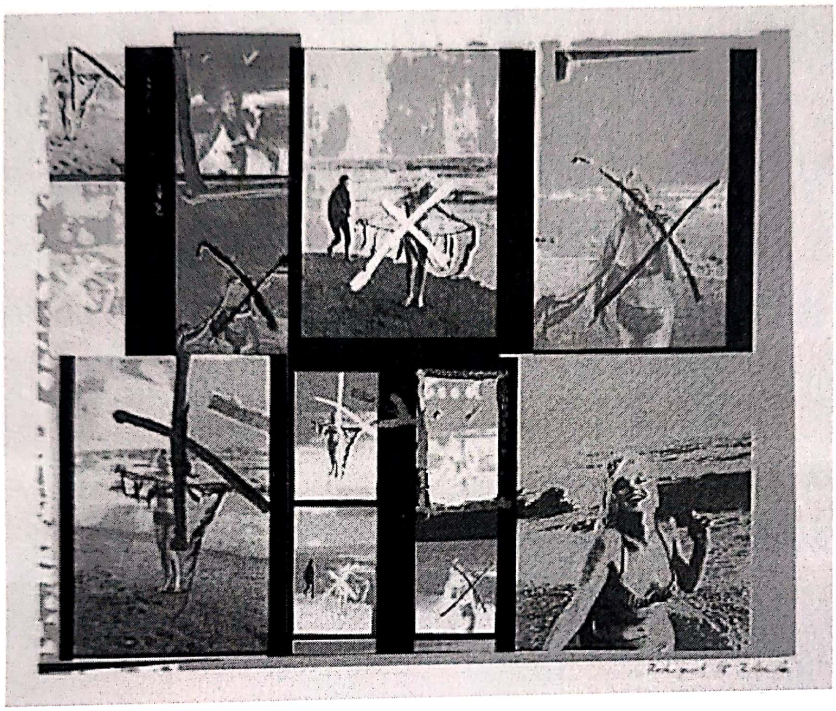




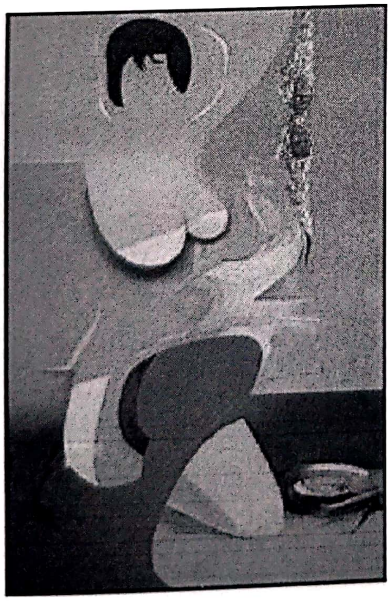
Eduardo Paolozzi – *Chipuri*
Nigel Henderson (1917- 1985) - *Chipul unui bărbat,* 1956. Imaginea este reprezentativă pentru ceea ce autorul defineşte ca fotografii „ale stress-ului". Distrugerile morfologice, atrofiile şi degradarea fizică sunt emblematice pentru anxietatea nucleară, angoasă publică ce începe să se facă simţită în epocă. Lucrarea a ocupat o poziţie centrală în răsunătoarea expoziţie *This is Tomorrow* de la Whitechapel Gallery, London.

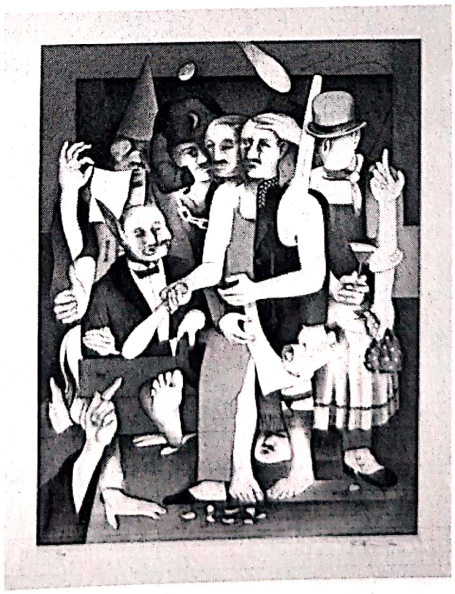
Scanned with OKEN Scanner

Richard Hamilton (1922...) În 1964 realizează lucrarea My Marilyn, colaj a 12 fotografii ale actriţei pe pânză pictată, după numeroase studii ale corpului uman în maniera lui Henry Moore sau Pablo Picasso.



Richard Hamilton- *My Marilyn*, 1965, Tate Gallery, London.



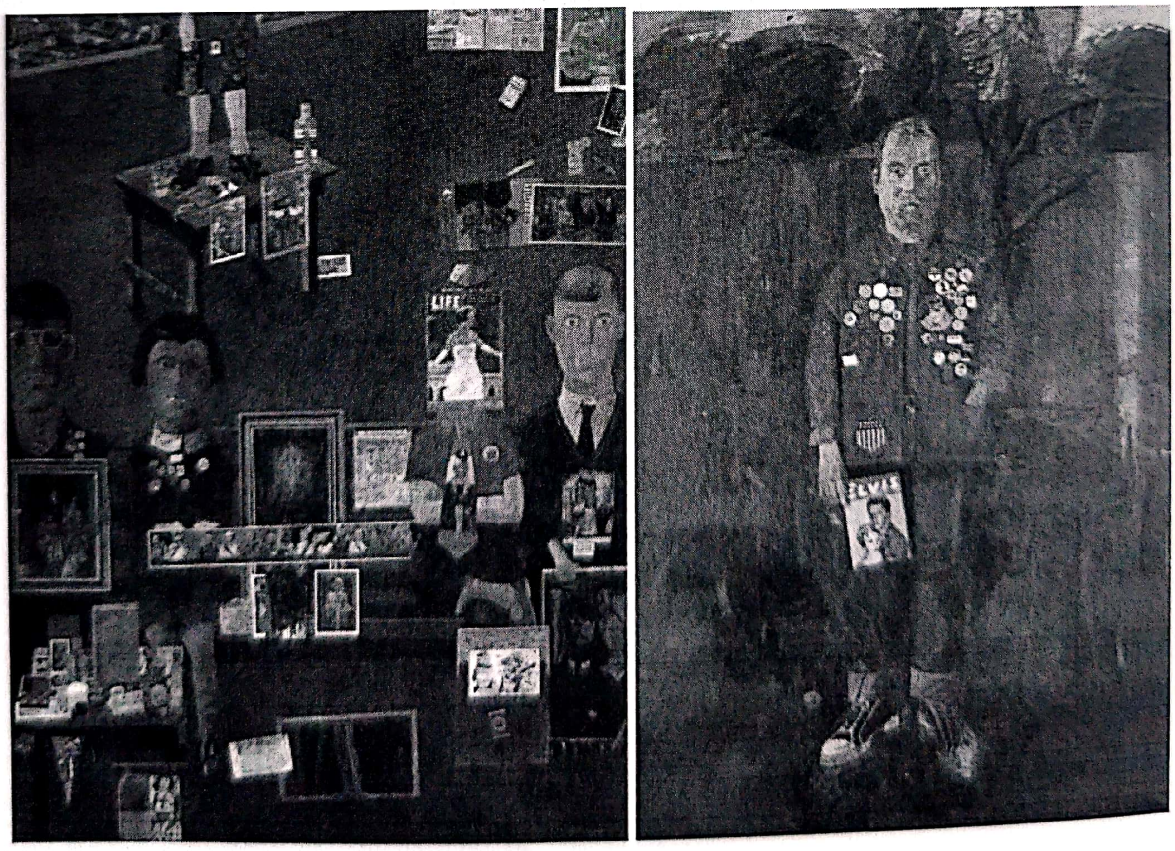


Richard Hamilton- *Pin Up*, 1961, Museum of Modern Art, New York

Richard Hamilton- *The transmogrifications of Bloom*, 1985, MoMA

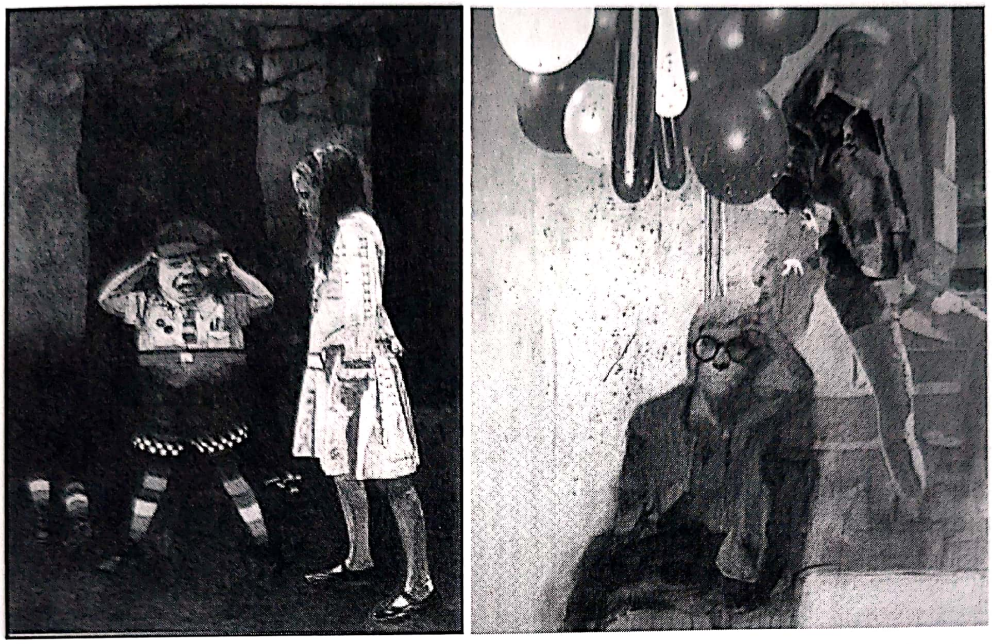
Scanned with OKEN Scanner

Peter Blake (1932...) în lucrarea *Pe balcon,* din 1957, înfăţişează un grup de copii „sufocaţi" de aglomerarea de imagini mass-media, la care sunt paradoxal de impasibili şi liniştiţi. Pasivitatea lor este un fel de reacţie inversă, efect de depersonalizare al societăţii „informaţiei" redundante. În *Autoportret cu insigne*, din 1961, chiar şi artistul este dizolvat în universul anonim şi aplatizant. El se reprezintă ca un retardat psihic, cu privire inexpresivă, consumator de clişee la modă, fără drept la o alegere personală. Persiflând aderarea din snobism la diverse grupuri sociale şi organizaţii, insignele etalate pe piept, sunt simbolul dizolvării personalităţii umane în structurile supraindividuale fals motivate.



Peter Blake – *Pe balcon* şi *Autoportret cu insigne,* Tate Gallery, London.

Scanned with OKEN Scanner



Peter Blake - `But isn't it old!' Tweedledum cried 1970, Tate Gallery, London.
Peter Blake – Portretul lui David Hockney în interior spaniol la Hollywood, 1965

Peter Blake – *Întâlnirea* sau *O zi bună, D-le Hockney*, 1981, Tate Gallery, London. Lucrarea, aluzie postmodernă la Gustave Courbet, prezintă întâlnirea la Los Angeles a trei pictori pop britanici, totodată şi buni prieteni: Howard Hodgkin (stânga), Peter Blake (mijloc) and David Hockney (dreapta).

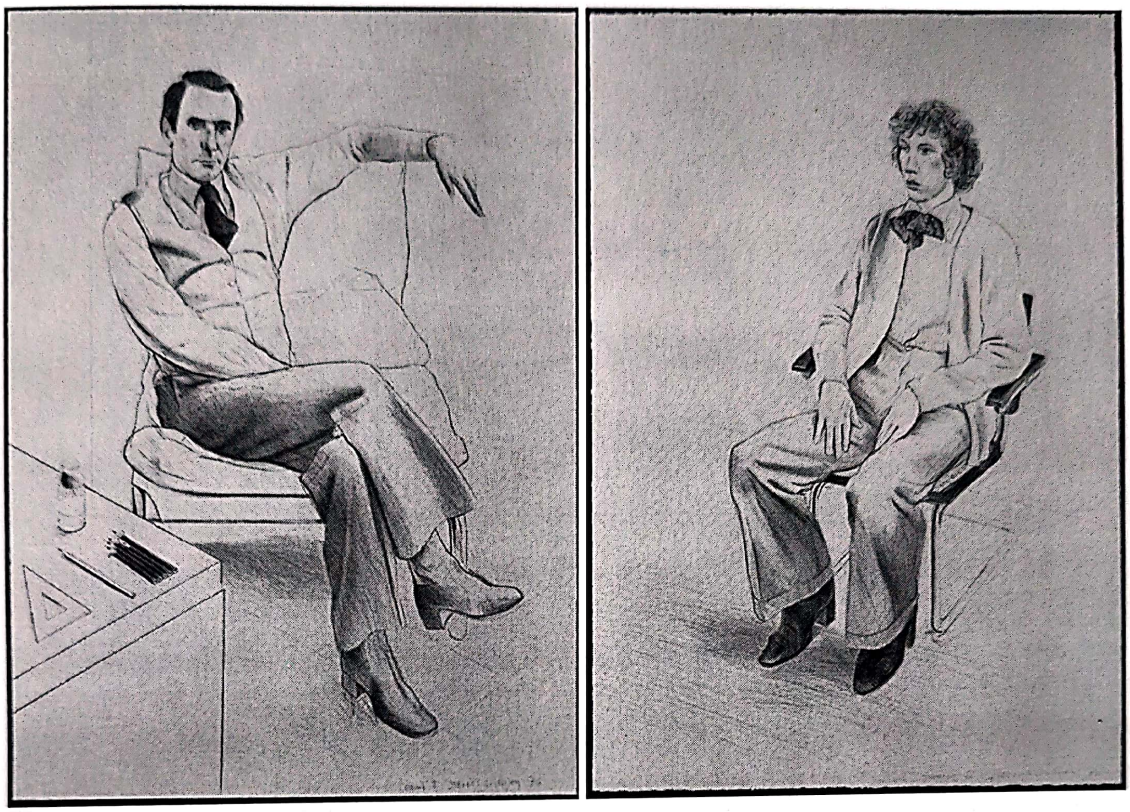
Scanned with OKEN Scanner

David Hockney (1937...) debutează cu lucrări ce degajă o candoare a viziunii, izvorâtă dintr-un apetit perceptiv pentru lumea înconjurătoare. Conform propriilor declaraţii cu caracter autobiografic, motivaţiile sale interioare, juvenile, veneau adesea în conflict cu rigorismul social. Autoportretele şi portretele sale dovedesc o seriozitate a abordării de sorginte clasică. În autoportretul din 1954, de la Bradford School of Art, apare ca un elev disciplinat dar greu integrat în real.

David Hockney – Autoportret din 1954 şi litografie din 1980 (autoportret).

În ciclul psihogramelor intitulate *Tea Paintings* şi *Love Paintings,* realizate în 1960 şi 1961, limbajul pictural şi echivalenţii plastici sunt asociaţi trăirilor interioare şi percepţiei senzoriale a trupului. Modalitatea de reprezentare este preluată din tehnicile afişului şi publicităţii, artistul fiind preocupat de înţelegerea cât mai exactă a formei anatomice. Importantă pentru el este şi socializarea stărilor psihologice intime şi existenţialismul propriilor experienţe.

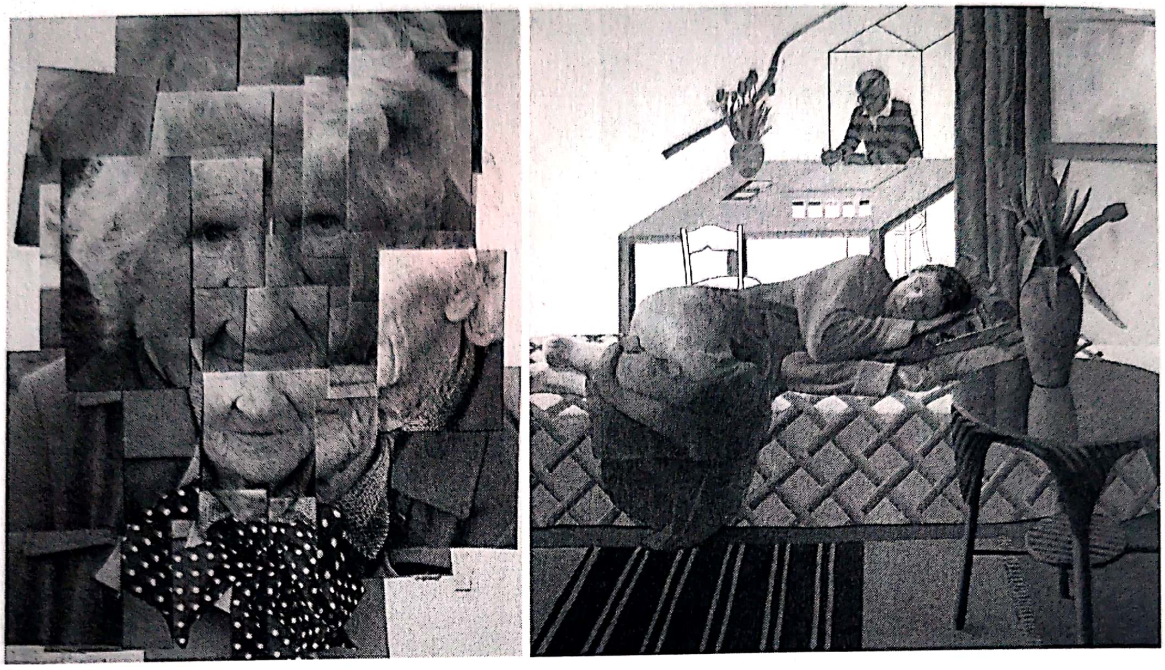
Scanned with OKEN Scanner



David Hockney – Portretele lui Nicolas Wilder şi Gregory Evans, litografii din 1976.

În opera de artă autentică se poate descoperi întotdeauna, chiar dacă cu o dificultate uneori intenţionat cerută de artist, nucleul de realitate umană, axul central de reflectare a vieţii. Reprezentarea etern umanului în marile perioade de maturitate, de echilibru al artei cu societatea, are un solid nucleu motivaţional. Ca trăire specifică, în arta contemporană, ea este abia azi cu adevărat liberă, pentru că îşi lărgeşte necontenit limitele. Suntem vii în măsura în care ne dorim noi experienţe, inclusiv estetice. Încăpăţânarea de a rămâne baricadaţi în interiorul zidurilor psihologiei proprii înseamnă scădere a vitalităţii şi rigiditate specifică senectuţii. Pe de altă parte, cultul spiritualităţii presupune un fel de gerontofilie, valoarea culturală ajungând la apogeu abia după ce corpul începe să intre în declin.

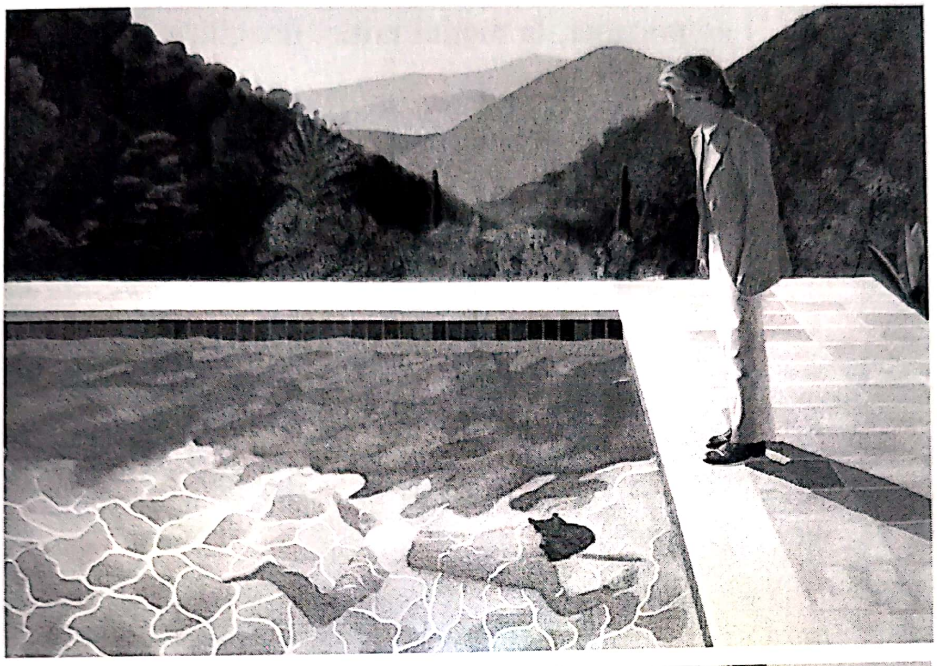
Scanned with OKEN Scanner

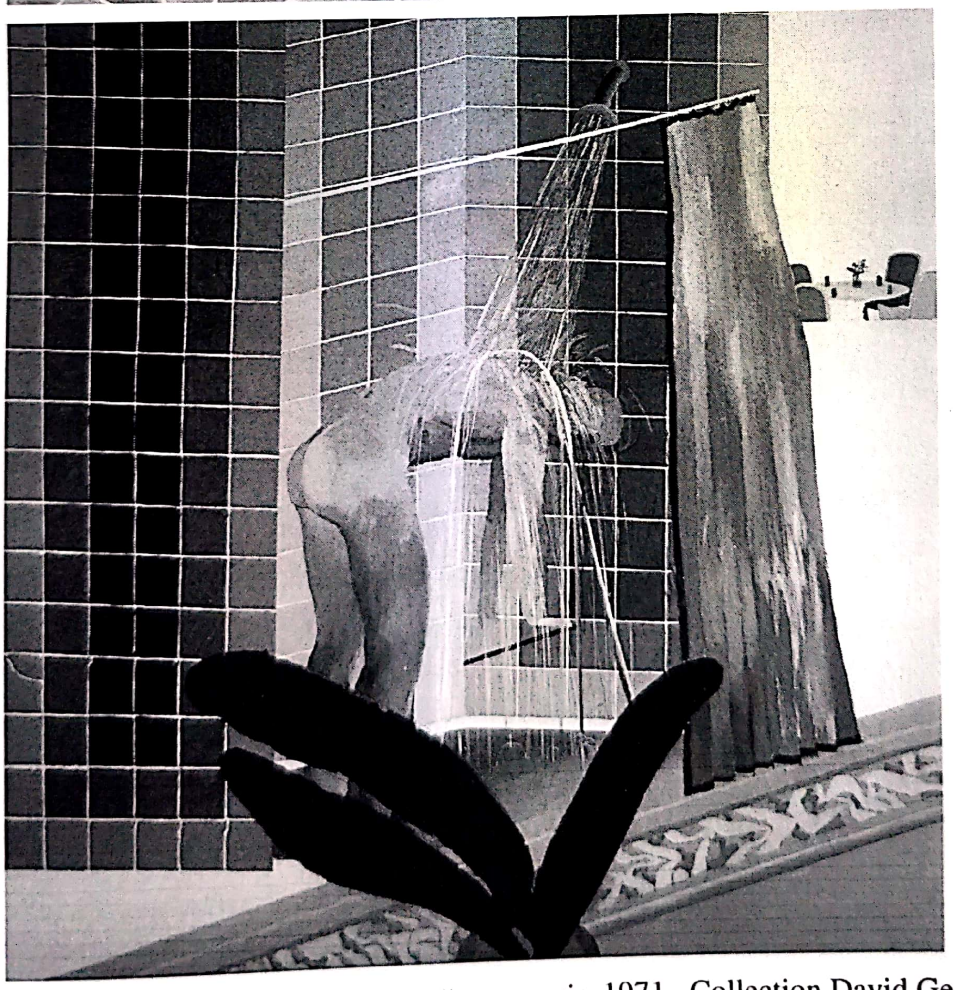


David Hockney – *Mama artistului*, colaj fotografic din 1985 şi *Model cu autoportret neterminat*, 1977, Collection Werner Boeninger

Tinereţea spirituală înseamnă prospeţime şi tendinţa de a ne depăşi potenţialul biologic, orizontul, şi mai ales frontierele psihologice instituite de prejudecăţile sociale ale „contingentului". Cultul trupului este un semn de adeziune la valorile juvenile deoarece doar în tinereţe el este flexibil şi graţios. Arta tradiţională viza o misiune similară cu cea a curentelor de gândire filosofică, teologică sau cu ideologiile politico-sociale. Din contră, arta modernă, corporală, adesea caută stilul triumfalist al sportului de masă şi al jocurilor, ce marchează victoria calităţilor juvenile asupra maturităţii şi senectuţii. Tempoul vieţii moderne este euritmia tinereţii, un bioritm ce oscilează între calităţile androide şi cele ginoide. Arta lui David Hockney degajă astfel de trăiri fericite şi este o invitaţie la delectări senzoriale lipsite de îngrijorare. Deşi preia clişee din viaţa de zi cu zi, el reuşeşte să le spiritualizeze, trecând în marea cultură atemporală aspectele contemporane.

Scanned with OKEN Scanner





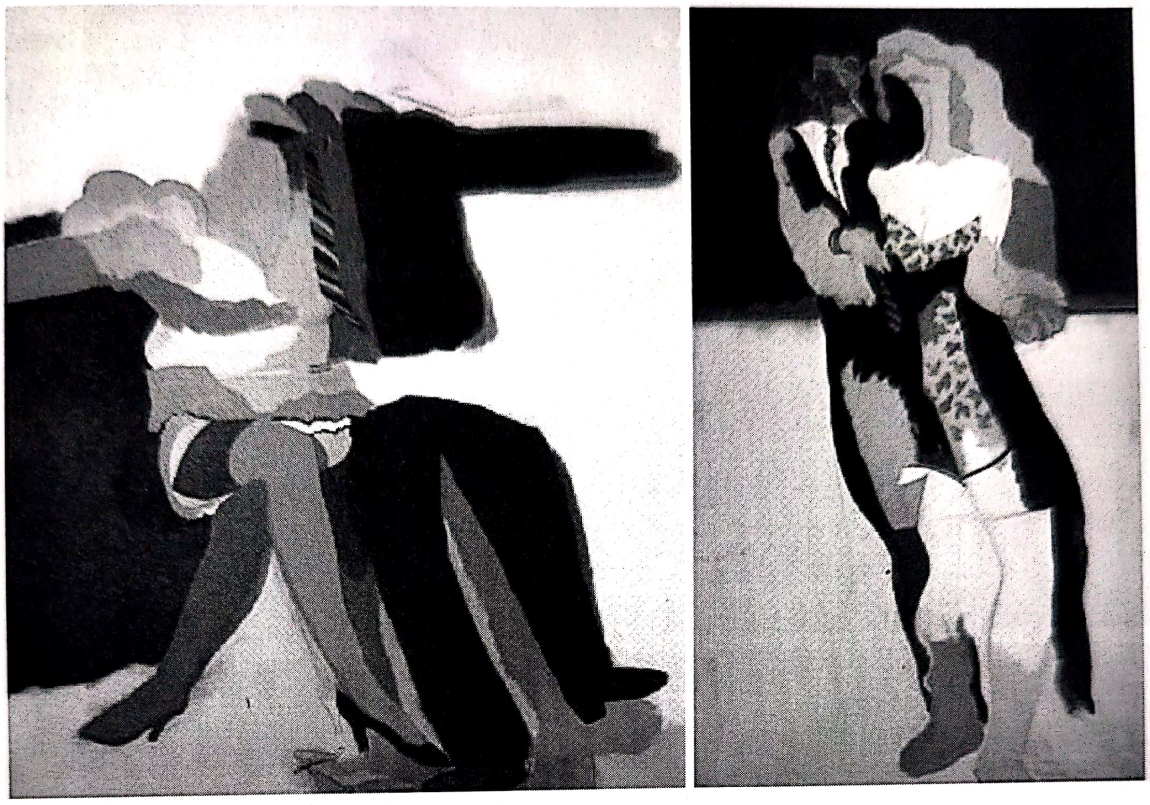
David Hockney – *Piscină cu două personaje*, 1971 Collection David Geffen
David Hockney – *Bărbat făcând duş la Beverly Hills*, 1964 Tate Gallery, London

Scanned with OKEN Scanner

Allen Jones (1937...) ne prezintă, la modul critic, imaginea femeii ca obiect sexual, căutată în primul rând de mijloacele mass-media. Ironic şi uşor înclinat spre trivial, el pare marcat de teoriile lui Freud şi C.G. Jung, ce explică întreaga civilizaţie umană prin erotism. Transformarea sexului şi a frumuseţii femeii în marfă duce la o inflaţie a clişeului banal sau, în cel mai bun caz, facil. Forţa impactului imagistic al lui Jones constă în erotica cinică, ce condamnă fără falsă pudoare vulgaritatea, căpătând în acest fel valenţe moralizatoare şi acutizând antiteza artă ↔ publicitate.

Allen Jones - *One Way Traffic* 1974

Scanned with OKEN Scanner



Allen Jones - *Bărbat şi Femeie* şi *Hermafrodit*, 1963 Tate Gallery, London

Lucrările de pictură ale lui Jones, care au ca tematică astfel de îngemănări de forme masculine şi feminine, sunt inspirate din speculaţiile psihanalitice ale lui C.G. Jung, potrivit cărora, o artă cu adevărat creativă solicită atât calităţi spirituale masculine cât şi feminine. Ele pot fi interpretate ca un metaforic autoportret psihanalitic al căutărilor sale cele mai intime. Notorietatea lui Jones i-o aduc însă manechinele feminine seminud, de ceară sau fibră de sticlă, având formă şi funcţii de piese de mobilier: cuier, masă, scaun etc. Motivul protestului, abordat şi în lucrările sale de pictură, este pansexualismul contemporan.

Scanned with OKEN Scanner

Allen Jones – Manechine feminine sub formă de obiecte de mobilier, 1969 Tate Gallery, London. Imagistica erotică specifică perioadei mai târzii din creaţia artistului, centrată pe reprezentări feminine în mărime naturală, modelate în plastic şi colorate printr-o tehnică mixtă, sugerează o transformare sado-masochistă a femeii în banale obiecte de consum.

Scanned with OKEN Scanner

Pop Art-ul american După 1945, maturizarea şi afirmarea artei americane deplasează centrul de influenţă de la Paris, la New York, răspunzând unei acute nevoi de identitate culturală a Lumii Noi. Detaşaţi de încorsetările unui proiect artistic fundamentat estetic, artiştii de peste ocean manifestă un respect distant şi epidermic pentru istoria artei, în bună măsură europeană. Rezultă un eclectism însuşit în mod deliberat, în numele unei libertăţi de creaţie, neştirbite de obligaţiile ce revin din apartenenţa efectivă la un grup artistic închegat. Artistul pop american participă cu euforie la orice mişcare socială, politică sau culturală, de cele mai multe ori conjunctural şi fără să-şi propună o stilistică proprie. El realizează însă mai spontan şi mai firesc îngemănarea artei cu viaţa, deziderat preconizat de teoreticienii şi grupările artistice europene, nu de pe vechiul continent propriu-zis, ci din Pop Art-ul englez, încă de la jumătatea sec. XX.

Diferenţa dintre New York, centrul iniţial al Pop Art-ului american, şi Londra constă în apetitul scăzut al americanului pentru meditaţie, speculativ şi subtilităţile estetice specifice rafinamentului insular. Pop Art-ul englez cultivă aluzia şi ambiguităţile ce reies din transfigurarea artistică a unor interrelaţii psiho-sociale inedite. El preferă o atitudine ludică şi, delectându-se, amestecă ironia cu abordarea directă, din imagistica strict actuală. Pop Art-ul american se vrea lipsit de rezonanţă afectivă sau particularitate subiectivă şi uneori se străduieşte să se detaşeze de orice interpretare. Se aleg cele mai banale teme şi posturi ale americanismului, adevărate leit-motive ale societăţii de consum: clişee mass-media şi cinematografice, spoturi publicitare, chipurile starurilor la modă etc. Prin aceasta, artiştii pop intenţionează să ironizeze exagerările ce decurg din atitudinea consumatoristă, ce stimulează un anumit tip de lăcomie bazat pe

Scanned with OKEN Scanner

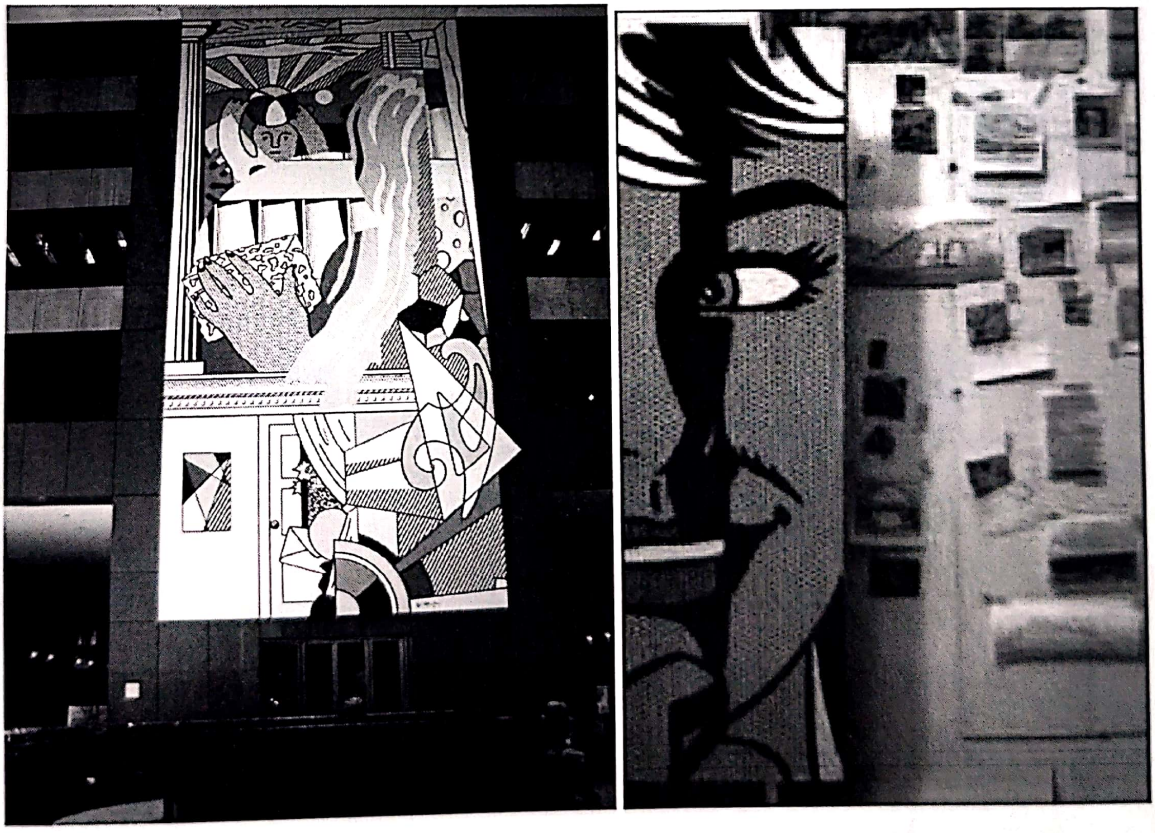
hedonismul posesiv, cu efect de alienare asupra omului contemporan. Ei nu-şi doresc ca operele lor să fie admirate facil şi acceptate superficial. O confirmare a acestui real pericol este şi modul eronat în care o parte a publicului receptează aceste lucrări, ca pe un elogiu adus societăţii de consum. Riscul provine din vulgaritatea modelelor de care artiştii pop doresc să se apropie nelimitat.

Stilul de viaţă american, pragmatic, avid după real şi succes social, se detaşează din ce în ce mai mult de elitismul european opus figurativului şi în general esteticii concretului cotidian. Sentimentul de încredere optimistă al cetăţeanului unei supraputeri, devenită unică după 1990, orientează spiritul acestuia spre un extravertism din ce în ce mai antitetic faţă de orgoliosul şi introvertitul european. Pentru artistul pop american, geniul rupt de societate, evitând integrarea în cruda ei problematică, şi care caută mereu să se izoleze în narcisistul *turn de fildeş*, este complet inactual. Prin pragmatismul său, el soluţionează „democratic" variatele aspecte ale transferării realului imediat în domeniul culturii, apropiind arta de viaţa socială cotidiană. Individualismul absolut şi autodisciplina sunt puse într-un nou context, fără a deveni un simplu mijloc. Designer-ul contemporan caută calităţile estetice ale noului produs, nu numai pentru succesul de marketing ci şi efectuând o cercetare estetică personală. Autonomia experienţei sale singulare, de tip intelectual, nu intră neapărat în conflict cu mediul heteronom, cu condiţia să nu se ajungă la lăcomie. Raţiunea trebuie să-l ferească de capcana produsului frumos, atrăgător din punct de vedere senzorial, dar făcut să satisfacă falsele nevoi ale consumatorului alienat, dominat de frustrări şi complexe ale subconştientului. Scopul artistului contemporan este tocmai atragerea societăţii către sine, folosindu-se cu

Scanned with OKEN Scanner

profesionalism de noile instrumente. Rezultatul conexiunii sale cu societatea de consum este aşa numitul Pop Art Comercial, publicitatea şi mass-media speculându-i la maximum capacităţile de comunicare. Se oferă astfel o rezolvare optimă a conflictului istoric dintre cultură şi puterea socială şi, în cele din urmă, între bogăţia spirituală şi sufocantul materialism al unei importante părţi a lumii.

Arta lui **Roy Lichtenstein** (1923-1997) este un astfel exemplu şi proba capacităţii artistului de a se integra în „noul trust de creiere", cu inteligenţă şi rafinament.



Roy Lichtenstein – Pictură murală la Equitable Center, 1986 şi aspect din atelier.

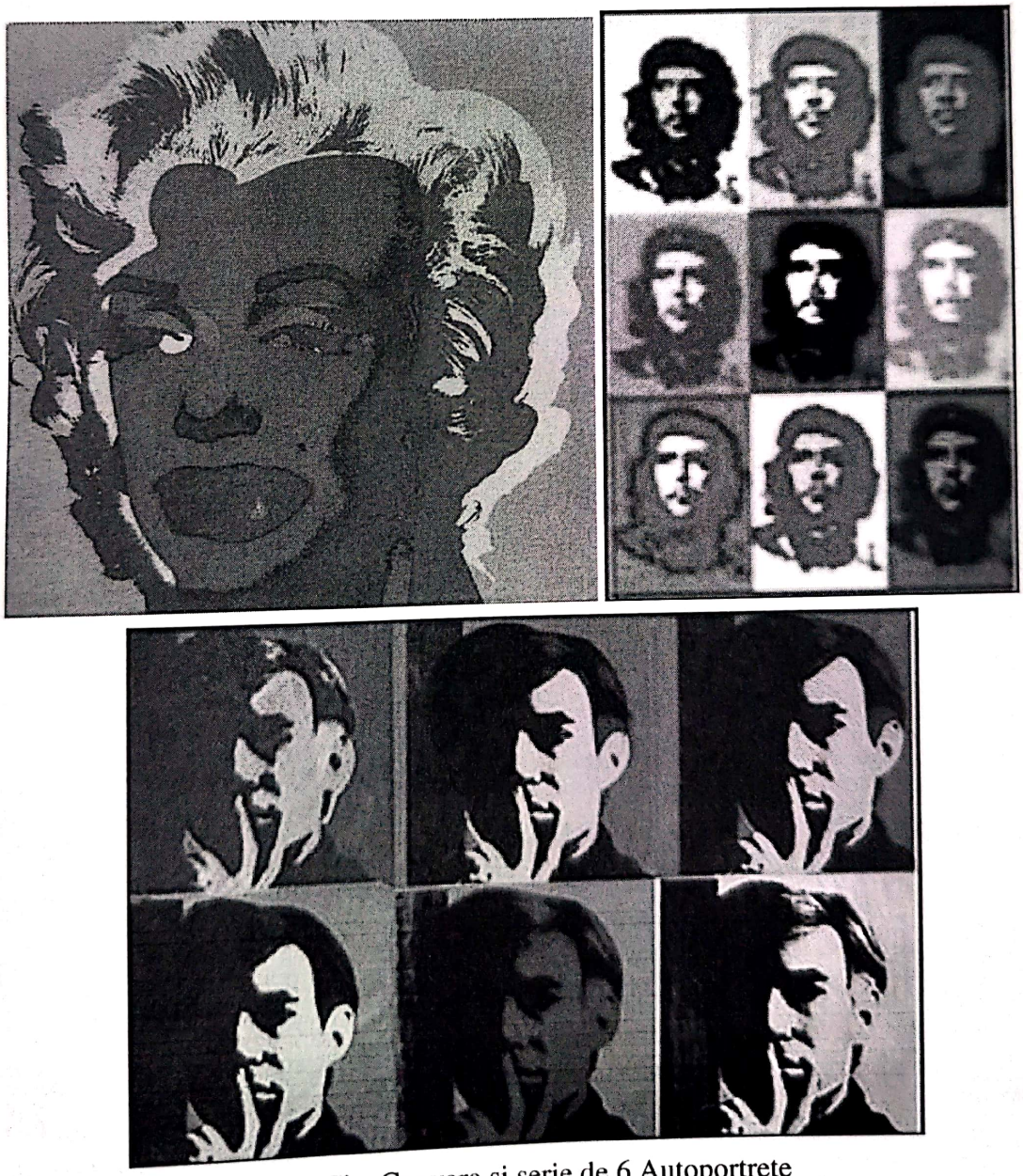
Scanned with OKEN Scanner

Roy Lichtenstein în atelierul său din South Hampton

Roy Lichtenstein - *Girl with Hair Ribbon*, 1965 şi *Vicki*, 1964 The Minneapolis Institute of Arts

Scanned with OKEN Scanner

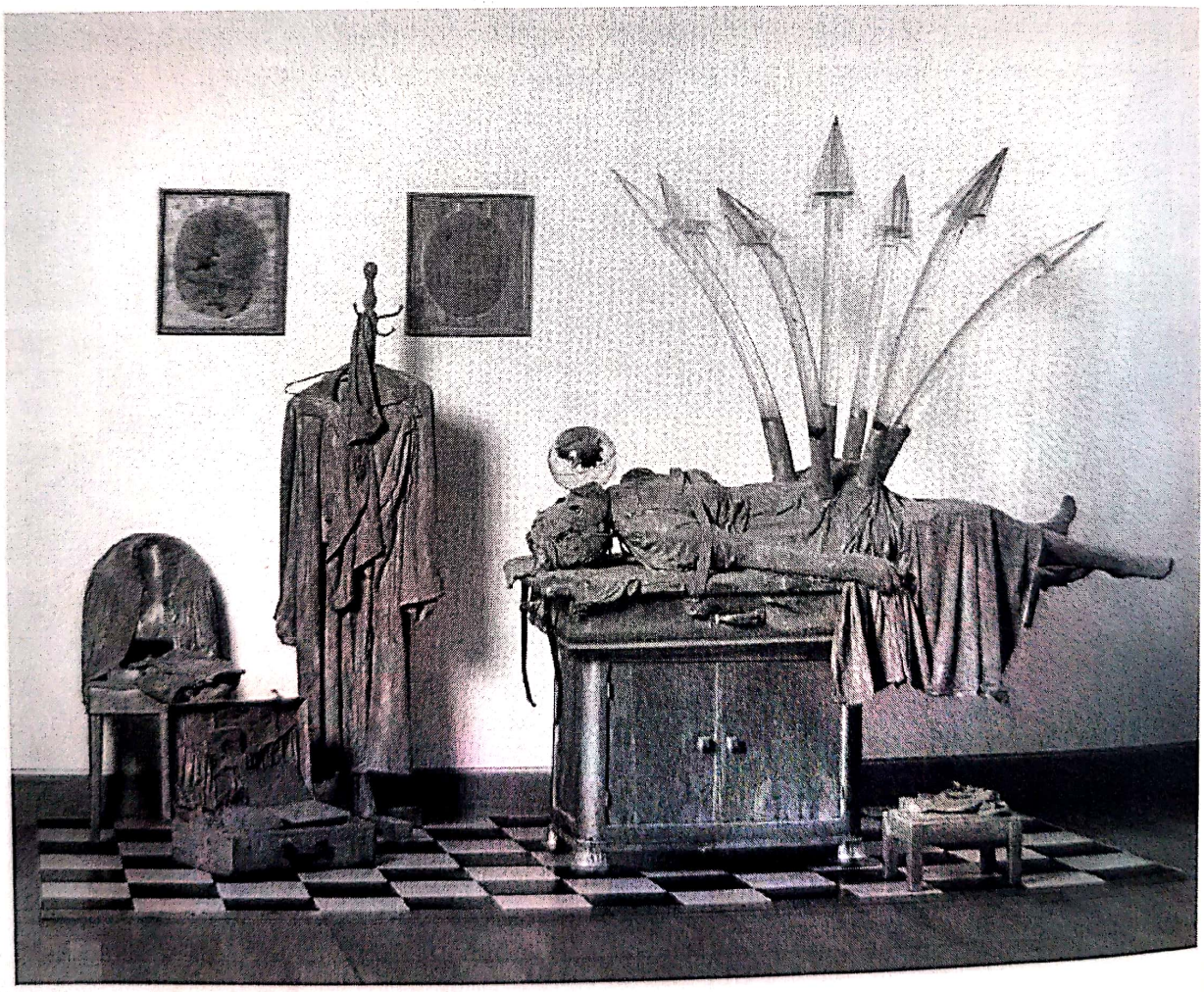
Andy Warhol (1928-1987) este un alt tehnician al informaţiei vizuale, fascinat de procesul difuzării şi receptării imaginii prin mass-media, la fel ca şi Lichtenstein. Observate în repertoriul perceptiv indus în subconştientul colectiv şi transformate în sloganuri propagandistice, clişeele formale sunt selectate după relevanţă şi capacitatea de sugestie. O pată roşie, cu bine-cunoscuta formă, este imediat asociată gurii lui Marilyn Monroe iar una neagră sugerează barba lui Che Guevara.



Andy Warhol – Marilyn, Che Guevara şi serie de 6 Autoportrete

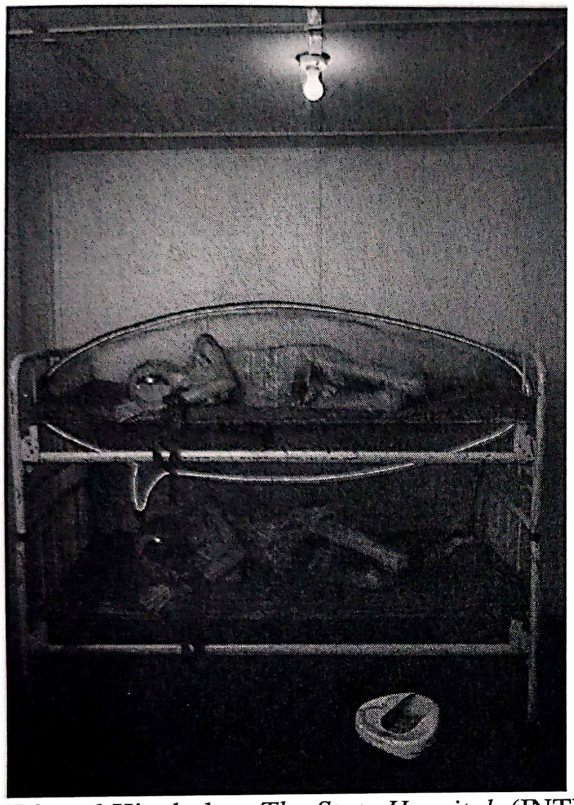
Scanned with OKEN Scanner

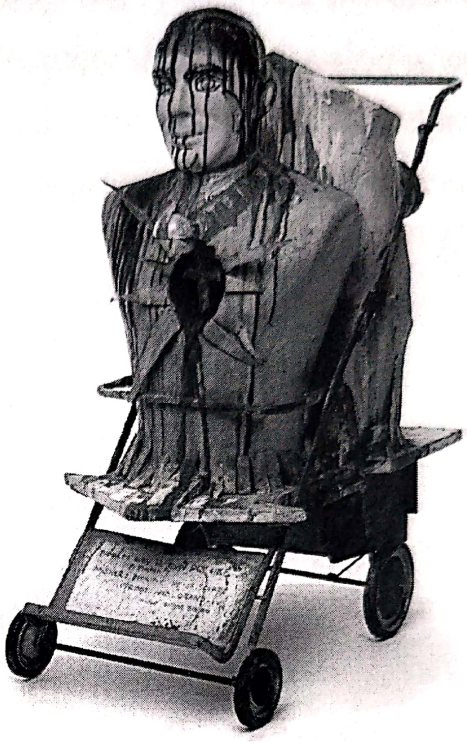
Edward Kienholz (1927-1994) optează pentru un realism militant, recurgând la un repertoriu formal şi tehnic variat, cu putere de sugestie şi impact emoţional direct şi tulburător. În lucrări cum sunt *Operaţie ilegală* (1962), *Naşterea* (1964), *The State Hospital* (1966), *John Doe* (1959), artistul aduce în discuţie probleme sociale grave cum ar fi mutilaţii de război, moralitatea întreruperilor de sarcină şi a unor aspecte controversate din asistenţa medicală publică etc.



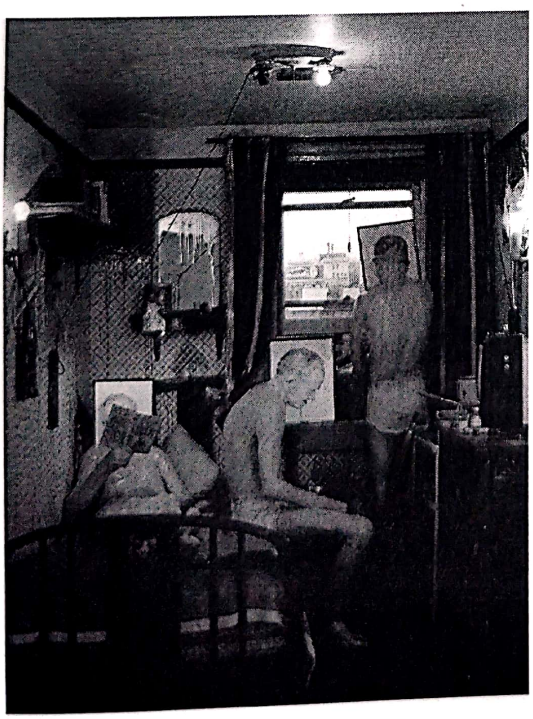
Edward Kienholz – *Naşterea*, 1964 Staatsgalerie Stuttgart, Germany

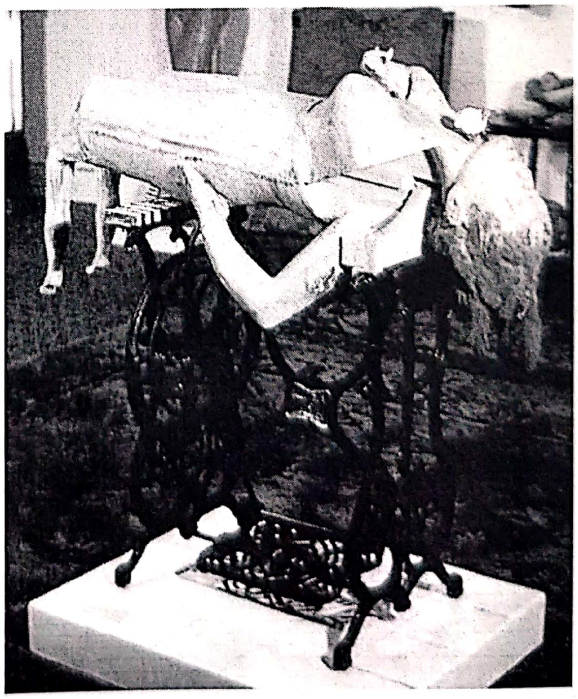
Scanned with OKEN Scanner





Edward Kienholz – *The State Hospital* (INTERIOR) 1966 Moderna Museet, Stockholm
Edward Kienholz – *John Doe* (1959) Colecţia Menil

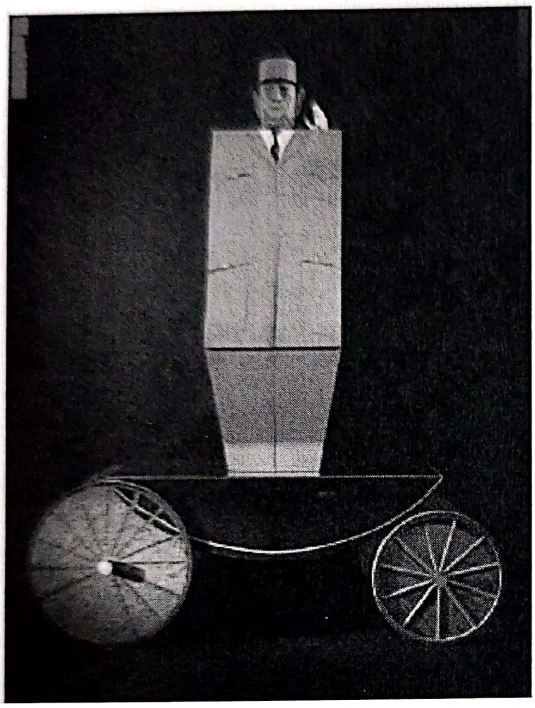


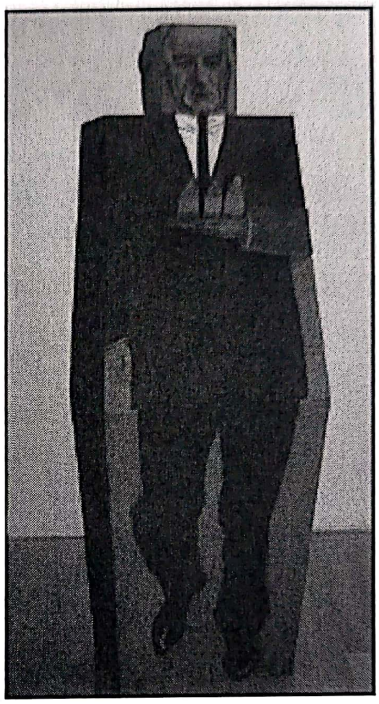


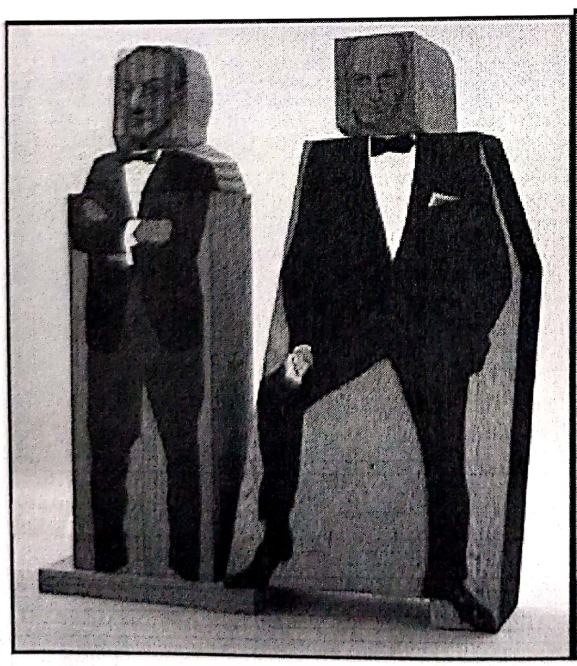
Edward Kienholz – *Sollie*, 1980

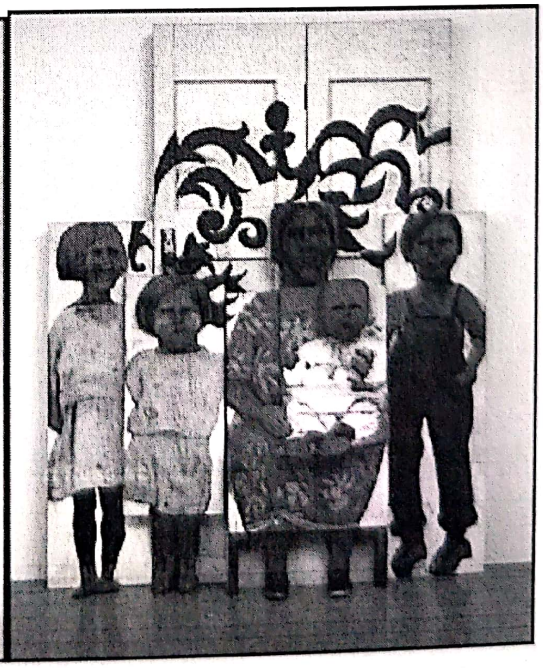
Scanned with OKEN Scanner

Marisol Escobar (1930...) realizează din ghips şi lemn personaje uriaşe ce poartă masca unor vip-uri, politicieni, actori la modă, cântăreţi, dar şi familii modeste sau indivizi anonimi, reprezentativi însă, din punct de vedere antropologic, pentru grupul lor social.





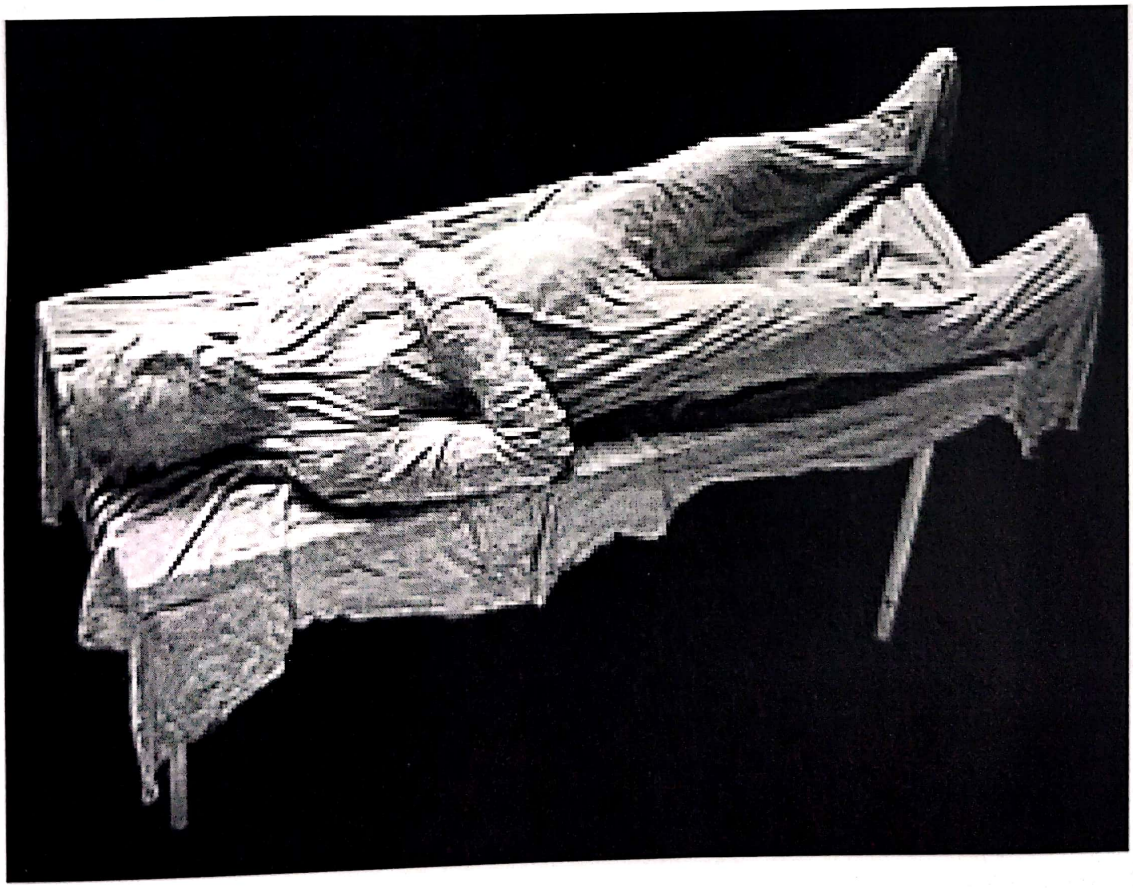




Marisol Escobar – *Charles DeGaulle* (1967) Smithsonian American Art Museum
Marisol Escobar – *LBJ, Sidney Janis* (1967) şi *Familie* (1962), Museum of Modern Art, New York

Scanned with OKEN Scanner

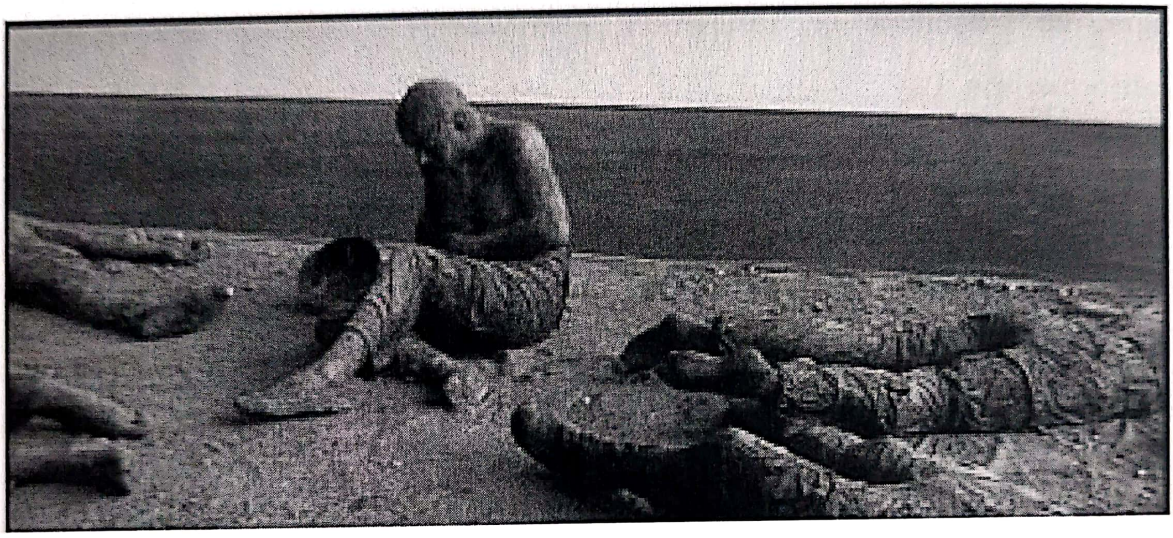
Duane Hanson (1925-1996) adaugă la obiectivitatea realismului dimensiunea militantă şi critica la adresa anumitor aspecte ale societăţii americane. Lucrările sale sunt reprezentative pentru modul de gândire şi reacţie socială a clasei de mijloc, în deceniile 7-8 ale secolului XX. Astfel, una dintre primele sale sculpturi este un fel de manechin realizat ca protest împotriva măsurilor de interzicere a avortului, luate de guvernatorul Californiei din 1965, Ronald Reagan. Lucrarea, intitulată *Abortion,* este de fapt o invitaţie interactivă la adresa spectatorului de a ridica draperia, ce învăluie în mister forme antropomorfe întinse la orizontală. Odată ridicat vălul, receptorul este frapat de trupul unei tinere moarte în urma avortului.

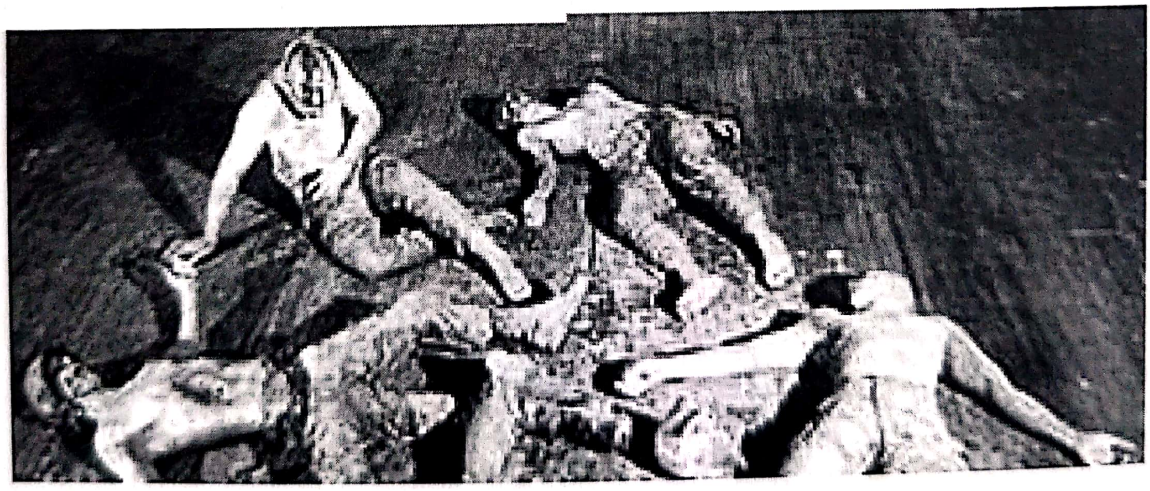


Duane Hanson – *Abortion* , 1965

Scanned with OKEN Scanner

Pe aceeaşi linie, departe de ideea de *artă pentru artă*, demersul său se dovedeşte a fi un protest eficient, o lecţie de civism serios şi inteligent. În 1969, Hanson se alătură mişcării ce contesta războiul din Extremul Orient prin lucrarea *Vietnam Scene*.



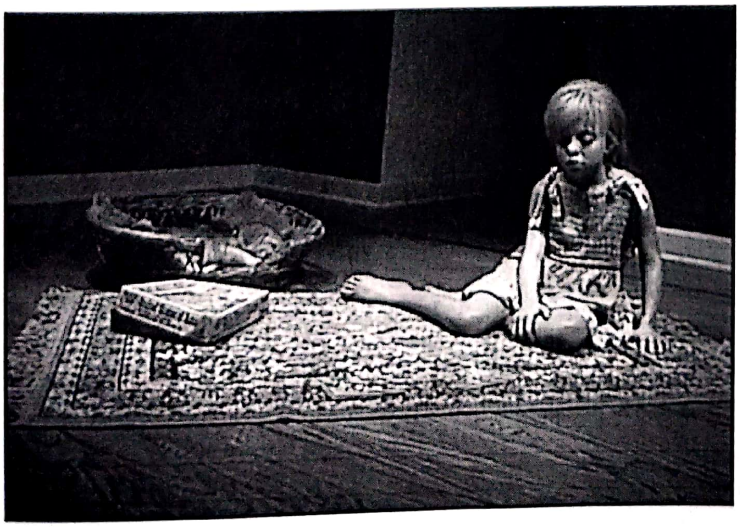


Duane Hanson – *Vietnam Scene*, 1969 Duisburg Lehmbruck – Museum
Impactul emoţional brutal este dat de realismul cu care au fost surprinşi cei cinci soldaţi americani, cu corpurile murdare de noroi, morţi sau agonizând după explozia unei grenade.

Scanned with OKEN Scanner

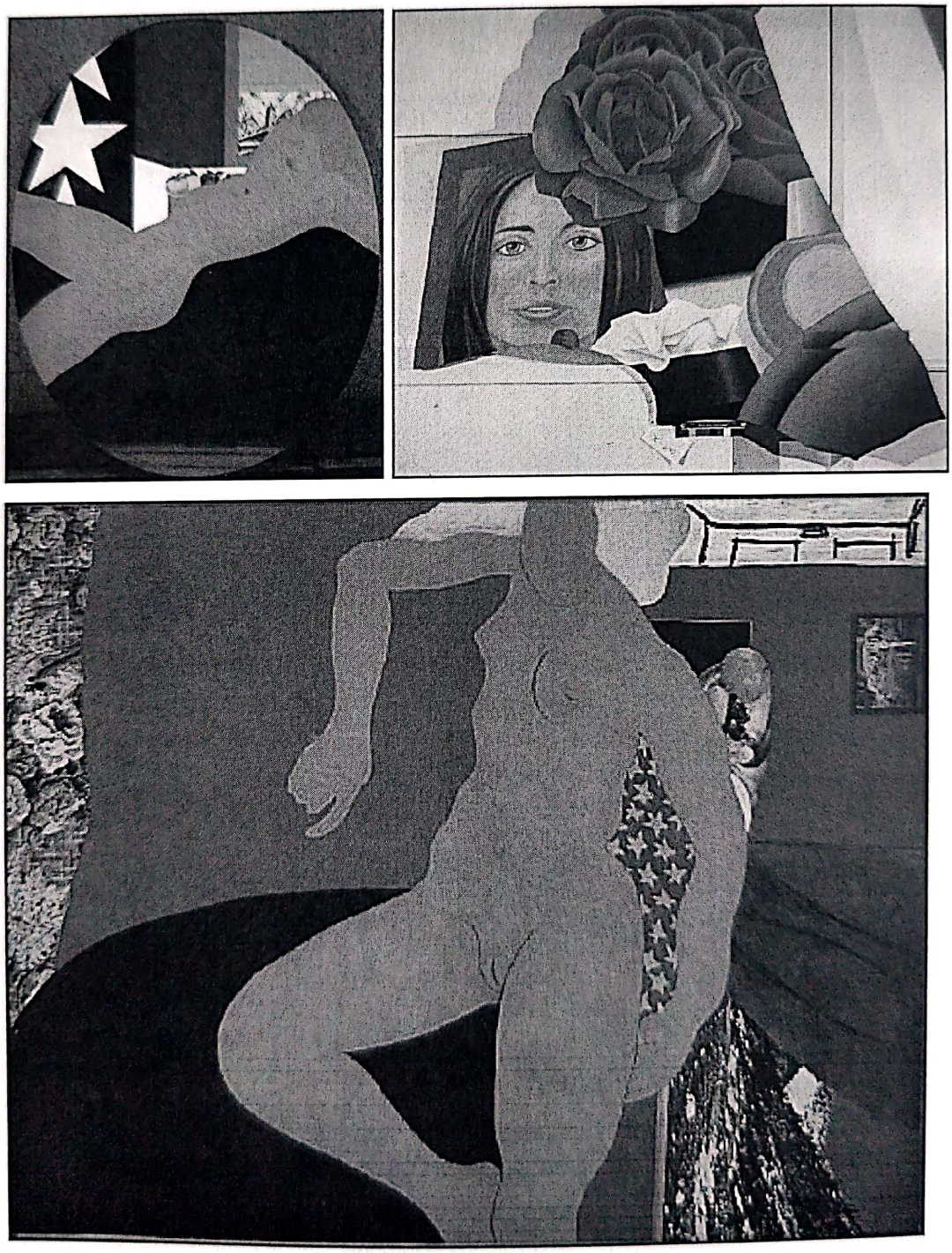
Ironizând acid consumismul american, Hanson modelează statui din material sintetic (polyvinyl), în mărime naturală sau uşor supradimensionate, reproducând fidel morfologia şi tegumentele omeneşti. Ele sunt surprinzător de veridice prin modul de execuţie, ce nu neglijează nici cel mai puţin important amănunt concret, rezultat al modelării după trupul viu.

Duane Hanson – Supermarket lady, 1970 şi Young Supermarket lady din 1973



Scanned with OKEN Scanner

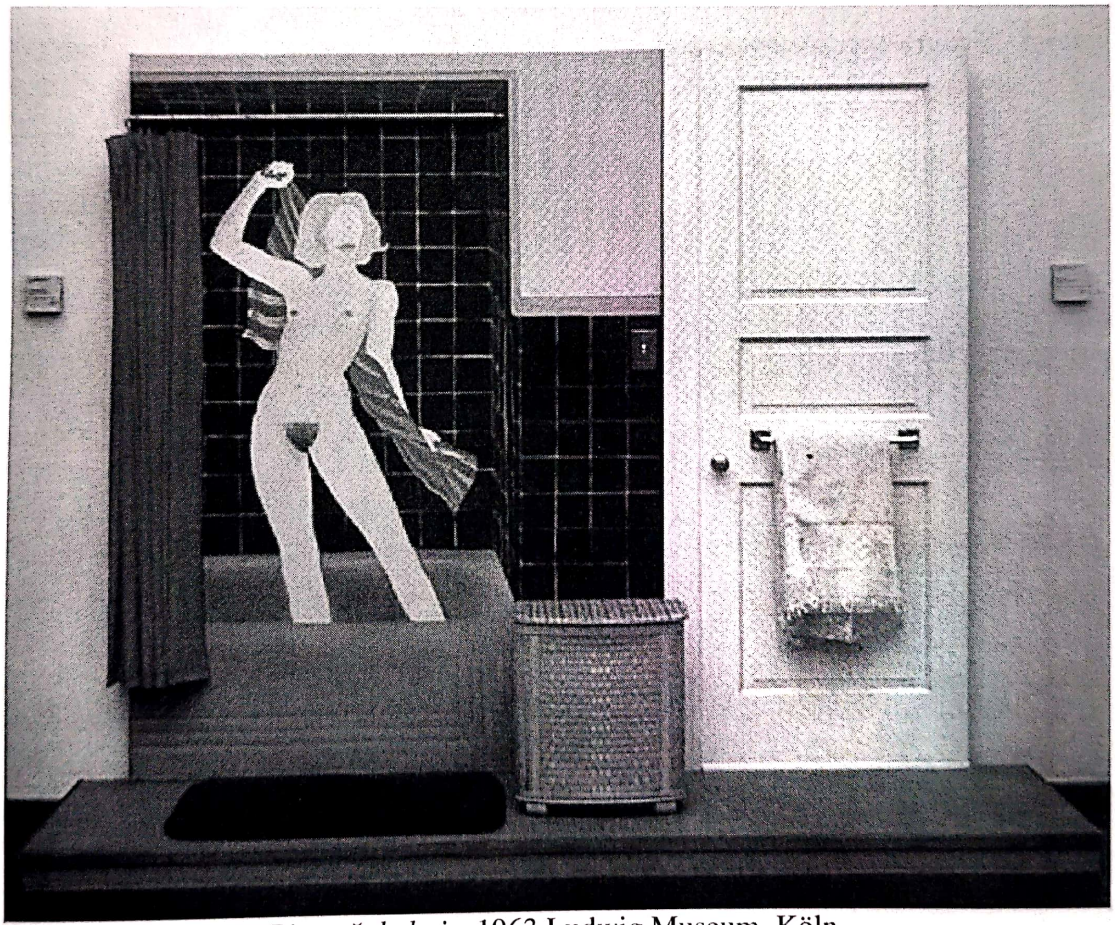
Tom Wesselmann (1931- 2004) abordează în pictură, cu predilecţie, tema *Great American Nude*. Deşi se inspiră ostentativ din estetica publicitară, nudurile sale alungite sunt descrise de o linie lejeră, molatecă şi subtilă, ca la Matisse.



Tom Wesselmann – *Great American Nude*, n.41, *Pictură de dormitor* n.28 şi *Great American Nude* n.2,1962, MoMA, New York

Scanned with OKEN Scanner

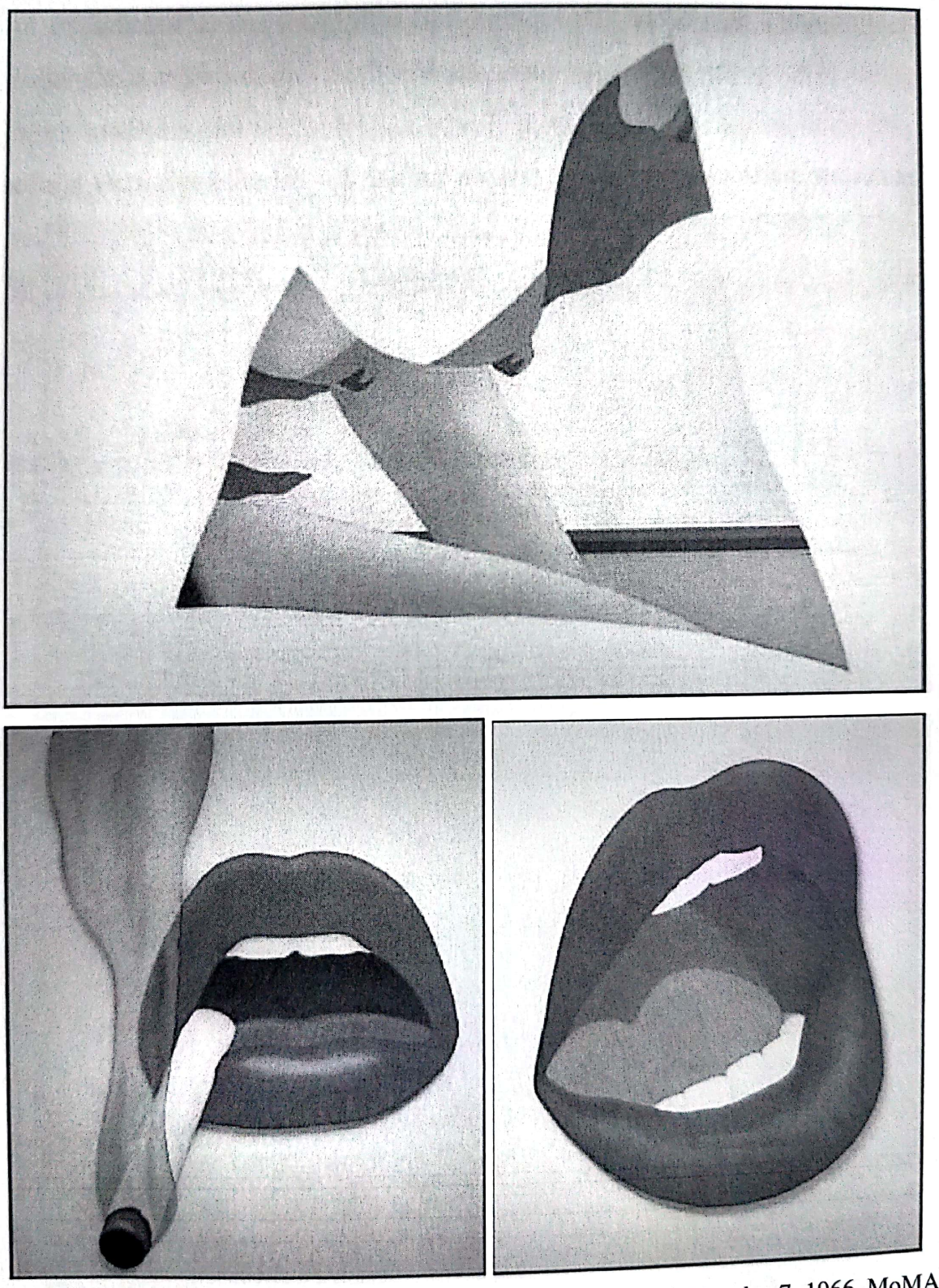
Din punct de vedere al programului estetic, artistul se încadrează în tematica şi iconografia Pop Art-ului, axată pe mitul mass-media al star-ului şi sex-simbolului. Acestora însă, le adaugă un anumit erotism şi o senzualitate particulară, ce se degajă nu numai din trupul feminin ci şi din întregul ambient. Acest context obiectual subliniază şi dimensiunea de fetiş erotic depersonalizat, ce încadrează femeia americană contemporană în categoria produselor anonime de consum. El asociază nudul pictat cu obiecte de igienă intimă, în lucrări de dimensiuni mari.



Tom Wesselmann – *Pictură de baie*, 1963 Ludwig Museum, Köln

După 1966, artistul se focalizează pe unele detalii din imaginea feminină, le măreşte, apoi le fragmentează şi reasamblează. Fragmentul este intenţionat decupat şi izolat cu aluzie precisă: *Mouth* n.1,2,3..., *Smoker* n. 1,2,3... în care apar buzele întredeschise ale unei femei strident rujate.

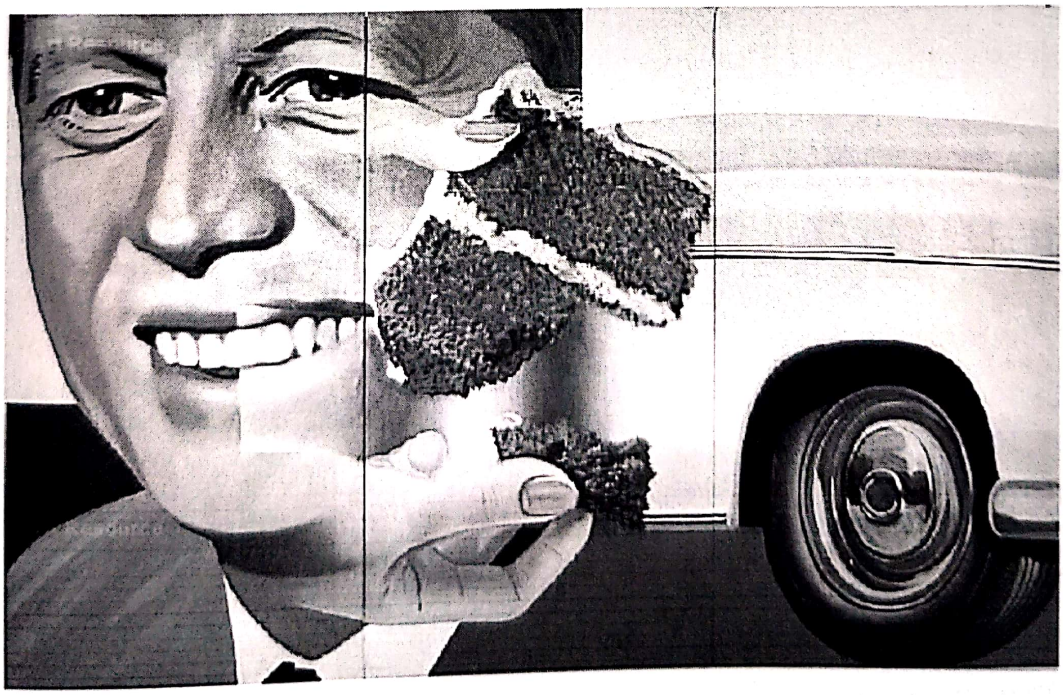
Scanned with OKEN Scanner



Tom Wesswlmann –*Seascape Dropout*,1982, *Smoker* n.1, 1967, *Mouth* n.7, 1966 MoMA

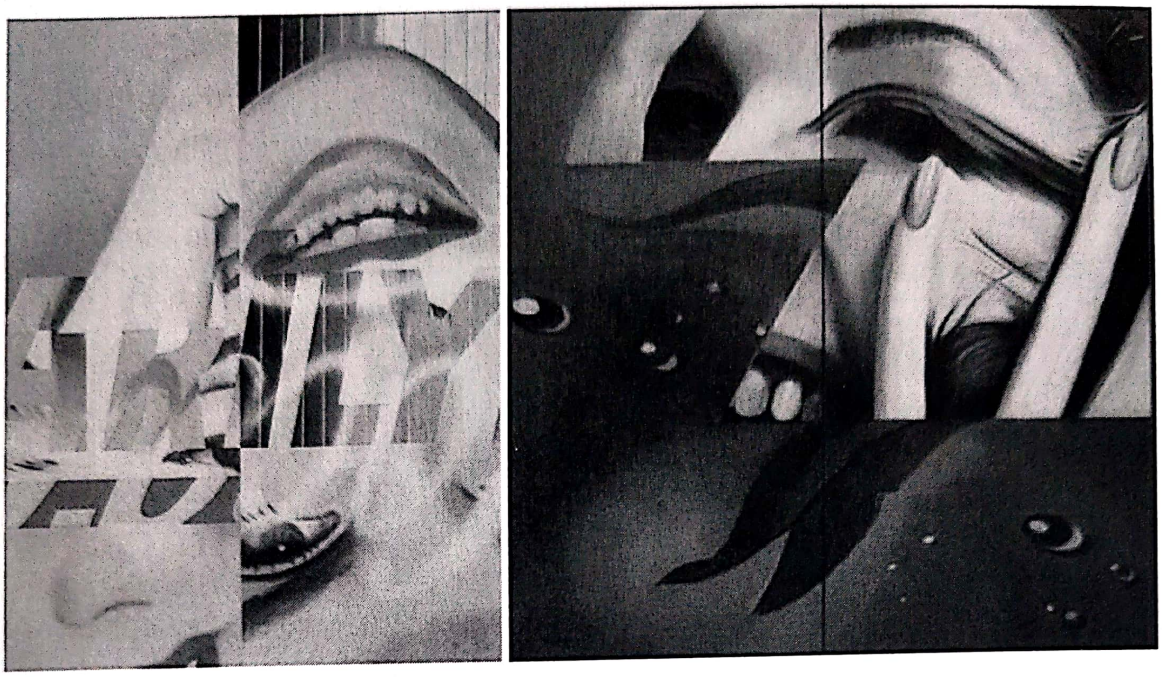
Scanned with OKEN Scanner

James Rosenquist (1933...) realizează compoziţii de dimensiuni mari, cu o dinamică specifică a raportului dintre fragmentele combinate complex şi ansamblu. În spiritul esteticii pop art-ului, se inspiră cu predilecţie din viaţa americană contemporană, adesea preluând aspecte direct din imagistica publicitară şi electorală. Este receptiv la problematica socială a discriminării rasiale, a drepturilor civile şi a exploatării mediatice a femeii.



James Rosenquist – *Pictură pentru negrul american* (1962-1963), National Gallery of Canada şi *Preşedintele ales* (1960-1961), Centrul Georges Pompidou, Paris

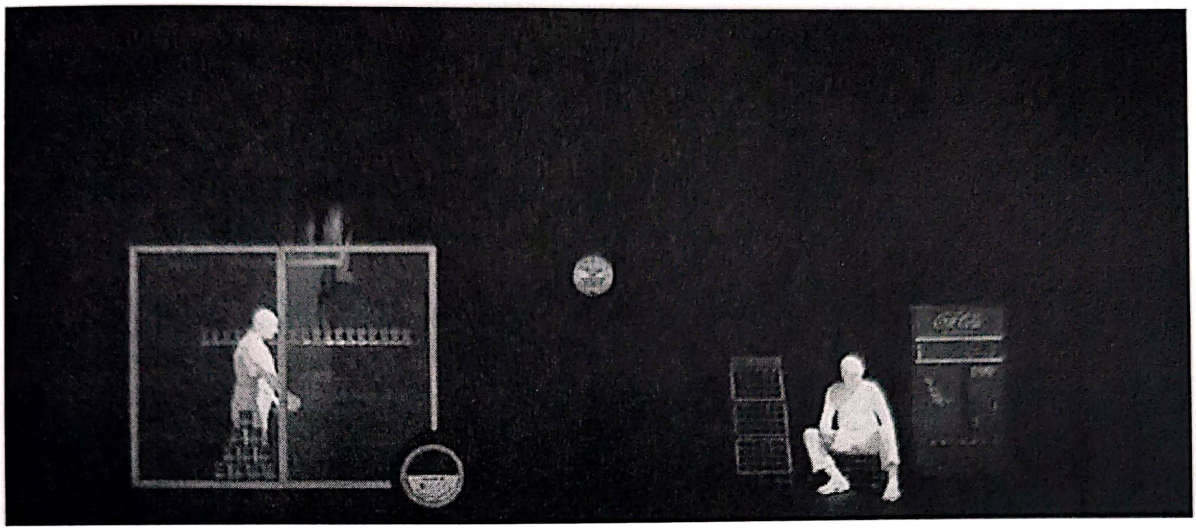
Scanned with OKEN Scanner

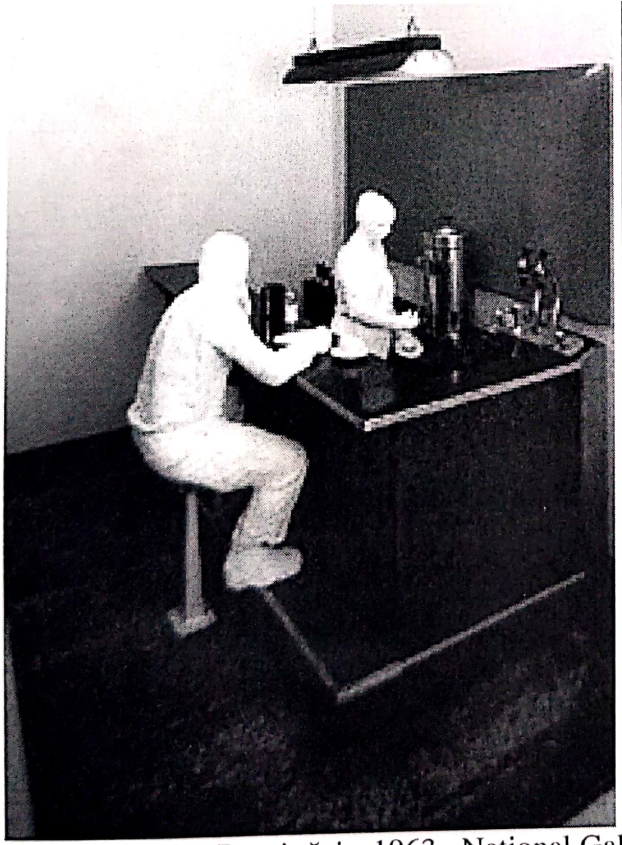


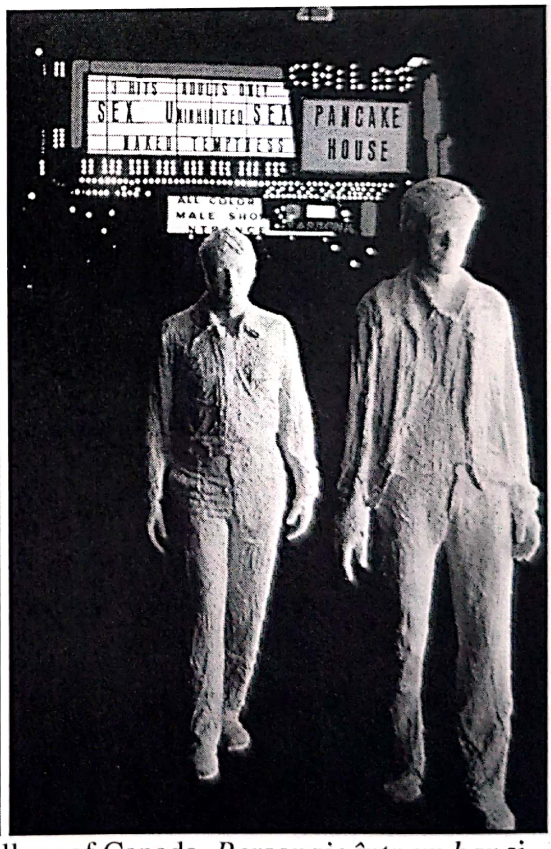
J. Rosenquist -*Marilyn Monroe, I.* 1962. MoMA, New York. Chipurile surâzătoare de tinere euforice ascund de cele mai multe ori drama obligaţiei mondene de a mima fericirea şi a purta masca succesului.

George Segal (1924-2000) realizează după 1958 statui albe din ipsos, supradimensionate, vizând genericul reprezentativ pentru americanul încorsetat în false trebuinţe de ordin pragmatic, induse uneori deliberat de „trustul de creiere" în inconştientul colectiv. De aceea, personajele sale nu reproduc un model, răspunzând unei anumite individualităţi. Chipurile anonime şi atitudinea mecanică a corpului, prin pantomimică şi gesturi stereotipe, sunt emblematice pentru tipul de alienare generat de societatea de consum. Deşi reprezintă cu fidelitate anatomia umană, lucrările sale degajă o notă stranie, prin contrastul între mediul incitant şi opulent şi figura umană imobilă, albă. Fiinţa ciudată, sugerând totuşi un comportament obişnuit, marchează antiteza dintre *ambientul viu* şi *omul-mort*, manechin neverosimil, redus la rangul de ins fără personalitate socială şi mai ales fără viaţă afectivă proprie.

Scanned with OKEN Scanner



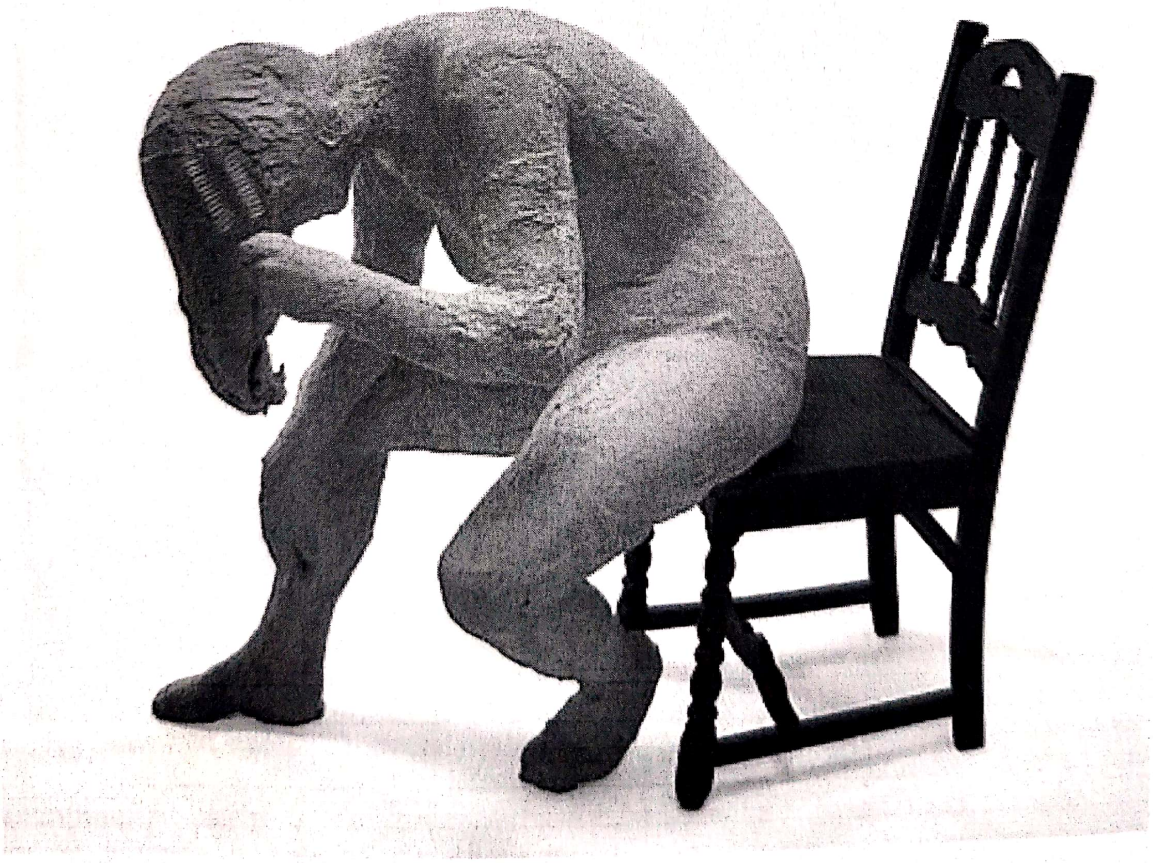




George Segal – *Benzinărie*, 1963 National Gallery of Canada, *Personaje într-un bar* şi *Piaţa Times Square noaptea*, 1970 Art Museum. Omaha Joslyn

Scanned with OKEN Scanner

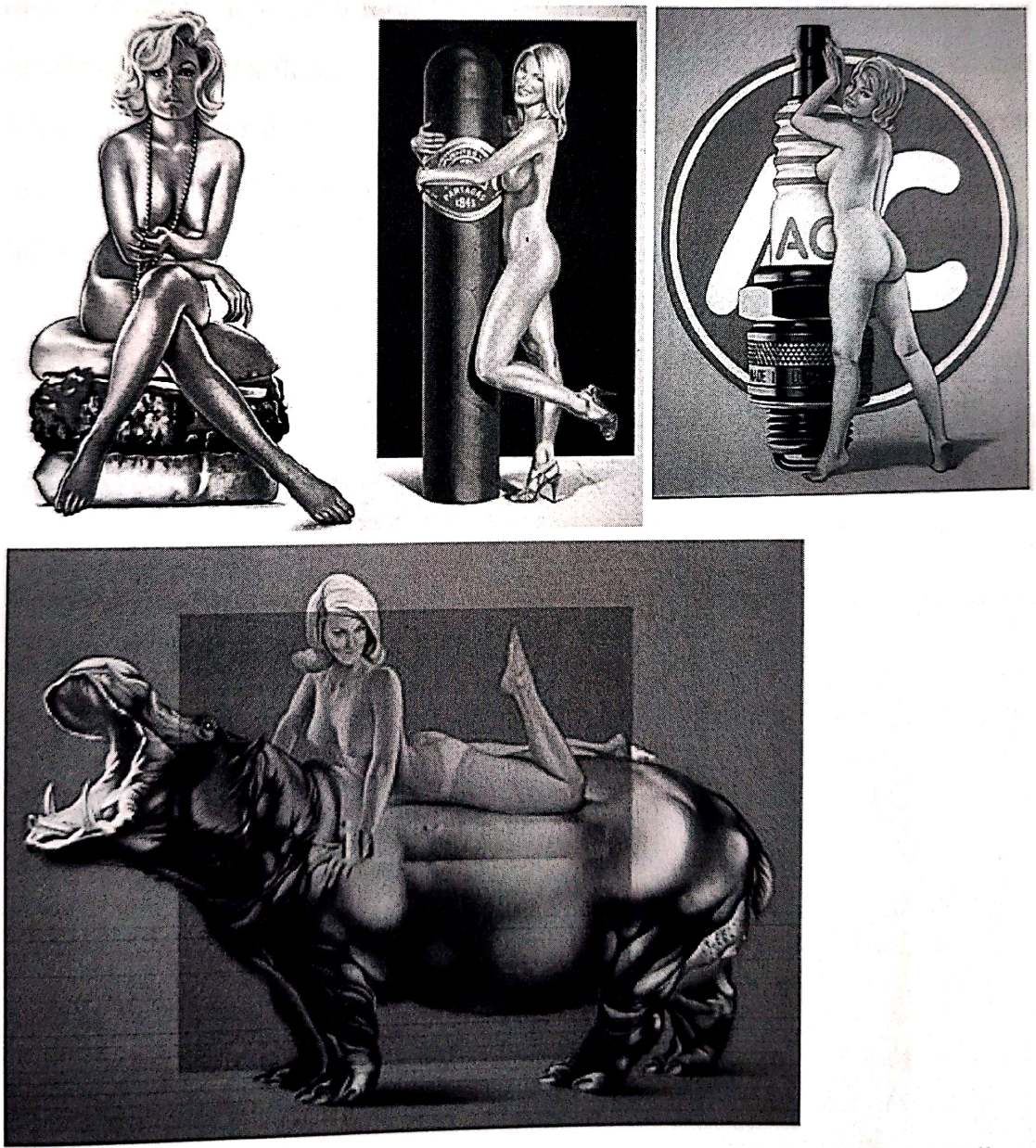
După cum se autodefineşte, artistul se vrea un continuator al marilor realişti ai secolului XIX: Courbet, Daumier, Millet. El este animat de dorinţa de a se apropia intim, cu mare acurateţe, de anatomia şi morfologia prototipului american prin tipicitatea formelor. Preocupările sale merg însă, mult mai departe, întrucât reproducerea cu fidelitate ajunge la surprinderea cu precizie a atitudinii, a gestului semnificativ şi a detaliului autentic descoperit cu simţ de observaţie. Artistul ajunge la o adevărată virtuozitate în a reda o diversitate de mişcări, evitând repetiţia monotonă. Pentru aceasta, el se foloseşte de o tehnică variată: ghips, metal, pânză, grataje, bandaje, obiecte de toaletă, de mobilier etc.



George Segal – *Femeie periindu-şi părul*, 1964 Walker Art Center

Scanned with OKEN Scanner

Mel Ramos (1935...) taie din banalele reviste erotice şi de publicitate nuduri de o senzualitate convenţională şi le asociază cu produse de consum gigantice adesea cu aluzii faliforme. În lucrarea *Virnaburger,* din 1965, apare actriţa Virna Lisi aşezată pe un hamburgher supradimensionat. În *Hippopotamus* din 1967, un nud preluat de-a dreptul din revistele sexy este plasat pe un hipopotam.

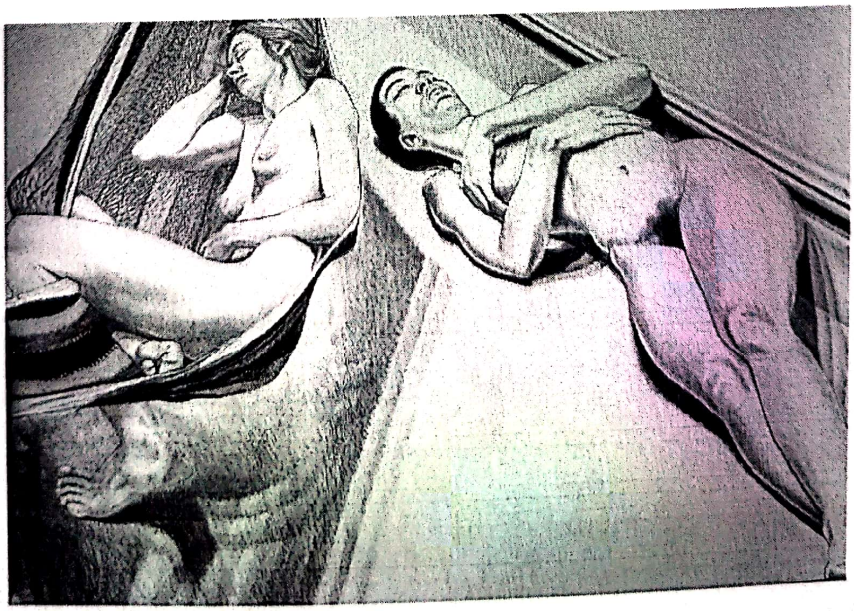


Mel Ramos – *Virnaburger*, 1965 Sintran Museum, Kar Kween 1964, Bianchini Gallery, New York Lisbon "*Hippopotamus*" 1967. Aachen, Sammlung Ludwig.

Scanned with OKEN Scanner

Prin formulele ei de reproducere de o claritate maximă, şi ultima etapă a Pop Art-ului american, capătă valenţe de artă angajată, fiind o invitaţie la reflecţie asupra condiţiei umane de la sfârşitul secolului XX, aflată sub autoritatea societăţii de consum. **Realismul Radical** sau New Realism, răspunde misiunii social-politice asumate printr-un nou stil dominat de acurateţea mijloacelor şi apelul la noi procedee tehnice bi-dimensionale şi tri-dimensionale. Este varianta extremistă a realismului contemporan. Transformând mijloacele în scopuri, folosirea uimitoarelor posibilităţi actuale de a reda fidel formele anatomice justifică folosirea termenului de *superrealism*. Implicarea civilizaţiei tehnologice în domeniul artelor vizuale se face cu o exactitate inflexibilă, ce apropie această pictură de obiectivitatea rece a fotografiei, justificând numele de *photorealism* dat acestui curent.

Philip Pearlstein (1924....) se bazează pe studiul direct după model viu iar nudurile sale, de un naturalism tranşant, sunt veridice fără a apela la obiectivitatea fotografiei. În acest sens, el nu poate fi considerat un precursor propriu-zis al hiperrealismului, cu care este însă în deplin consens, prin rezultatele cercetărilor sale.

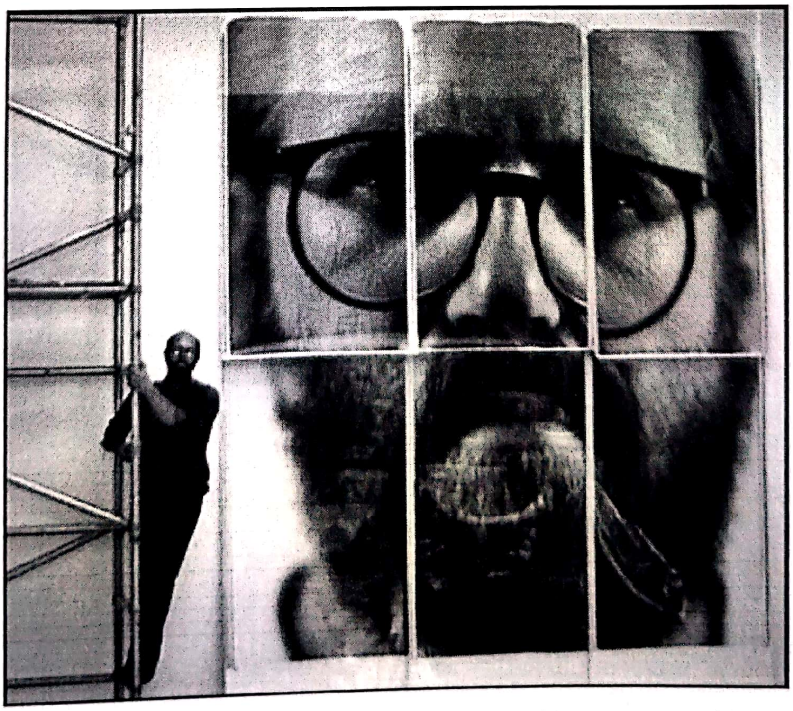


Philip Pearlstein – Două nuduri în hamac, 1974

Scanned with OKEN Scanner

Căutarea veridicităţii anatomice îi face pe superrealişti să prelucreze neutral o imagine fotografică, cu toată bogăţia sa de detalii mai mult sau mai puţin importante, motiv pentru care metoda a fost criticată ca fiind o viziune mecanic-optică şi nu una încărcată de sensibilitate omenească. Dar ei îşi propun să depăşească aparatul fotografic şi în alt mod. Elimină şi, pe cât se poate, corectează deformările acestuia. Superrealistul pune chiar şi aparatul în inferioritate prin capacitatea sa de a surprinde cele mai mici amănunte şi a le reda cu fidelitate, într-o imagine panoramată. Prin această competiţie, artistul contemporan se revanşează asupra întregii tehnici, ce i-a invadat viaţa, şi îi demască posibilităţile limitate comparativ cu simţurile umane.

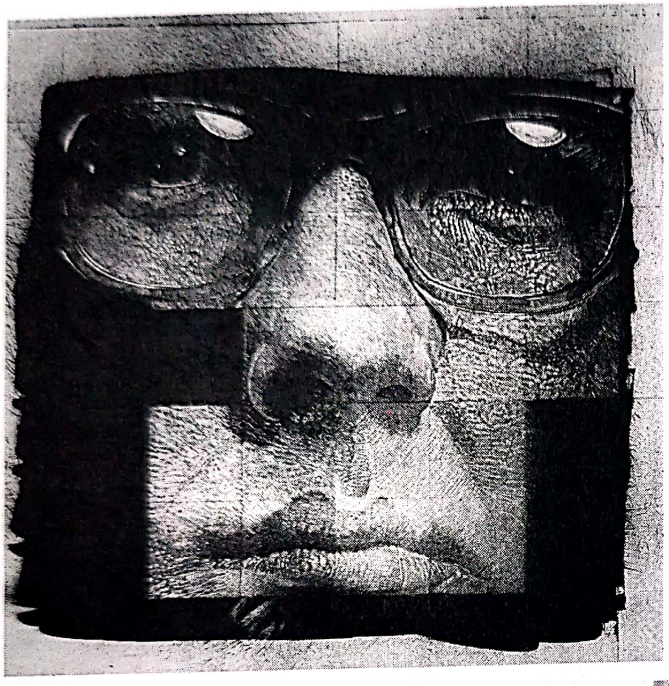
Chuck Close (1940...) realizează portrete supradimensionate strict realiste, transpunând cu precizie *informaţia fotografică în informaţie pictată*, după propriile sale formulări. Porneşte de la fotografii clare la care accentuează la maxim toate detaliile anatomice ale fizionomiei, cu o acurateţe impresionantă. Portretele sunt în alb şi negru, privite frontal, în gros-plan.

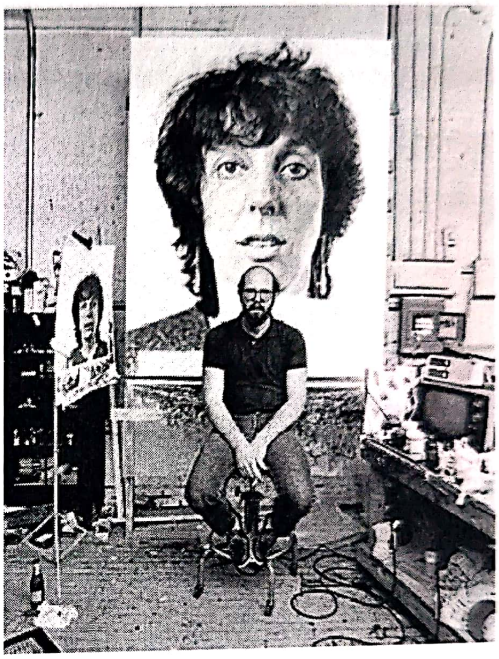


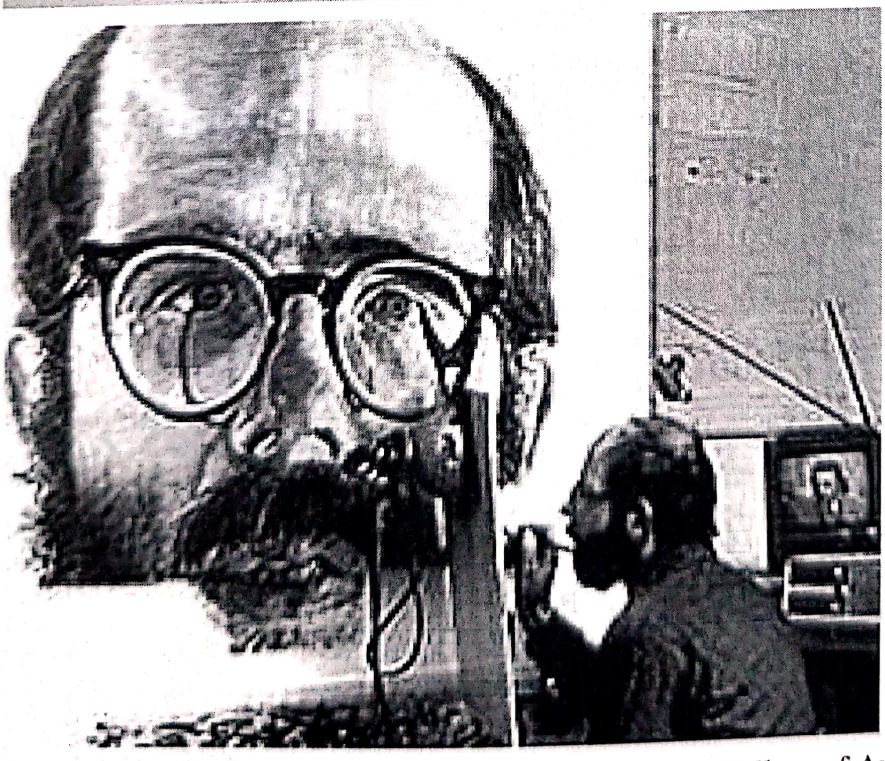
Chuck Close instalând unul din uriaşele autoportrete din expoziţia *Close Portraits*, 1980

Scanned with OKEN Scanner

În mod paradoxal, extrema fidelitate a lucrărilor sale, de a reda fizionomia modelului, capătă accente expresioniste. Detaliile anatomice, fiind redate de aproape, accentuează, în acest fel, ridurile, petele şi micile defecte, ce creează un efect de un naturalism crud.



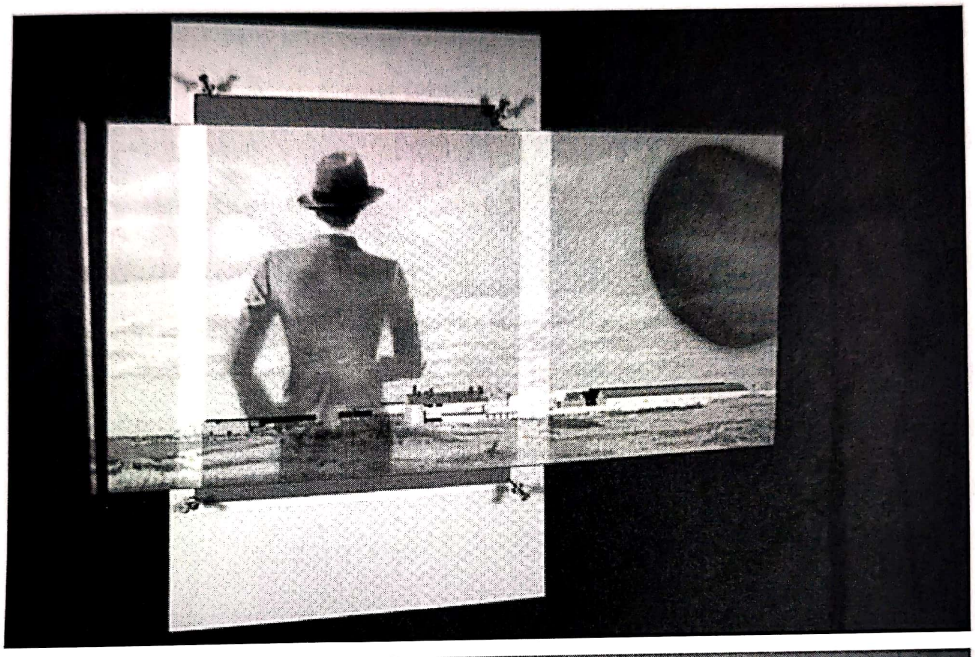


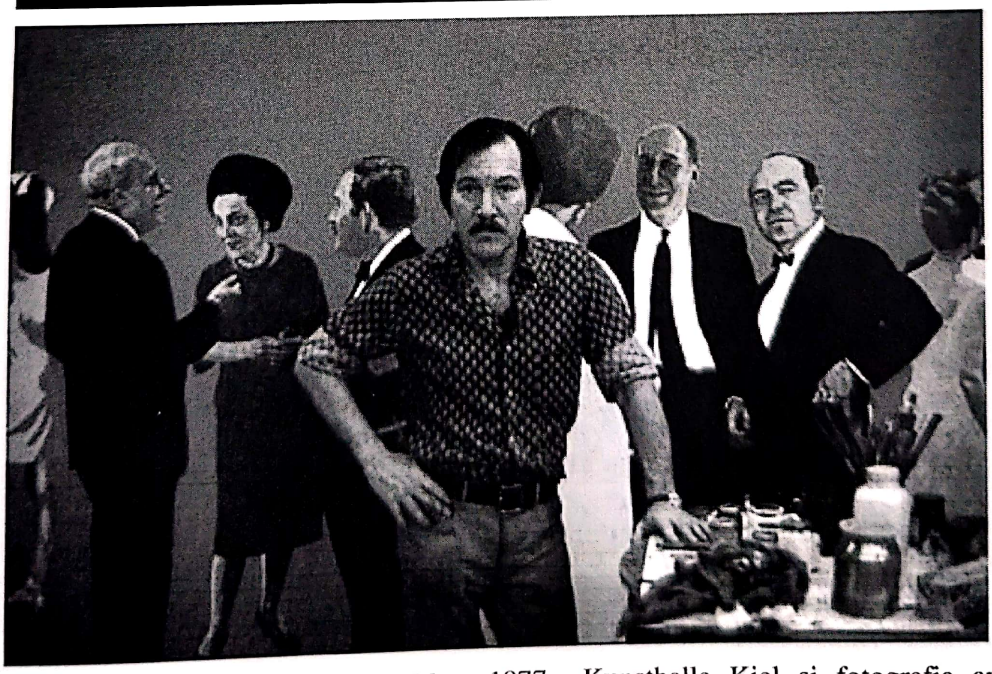


Chuck Close – *Keith*, 1972 Collection of the National Gallery of Australia şi imagini cu artistul lucrând în atelierul său.

Scanned with OKEN Scanner

Howard Kanovitz (1929...) pictează şi el după material fotografic personaje în mărime naturală în ambientul lor natural dar straneitatea imobilităţii lor are veleităţi suprarealiste.

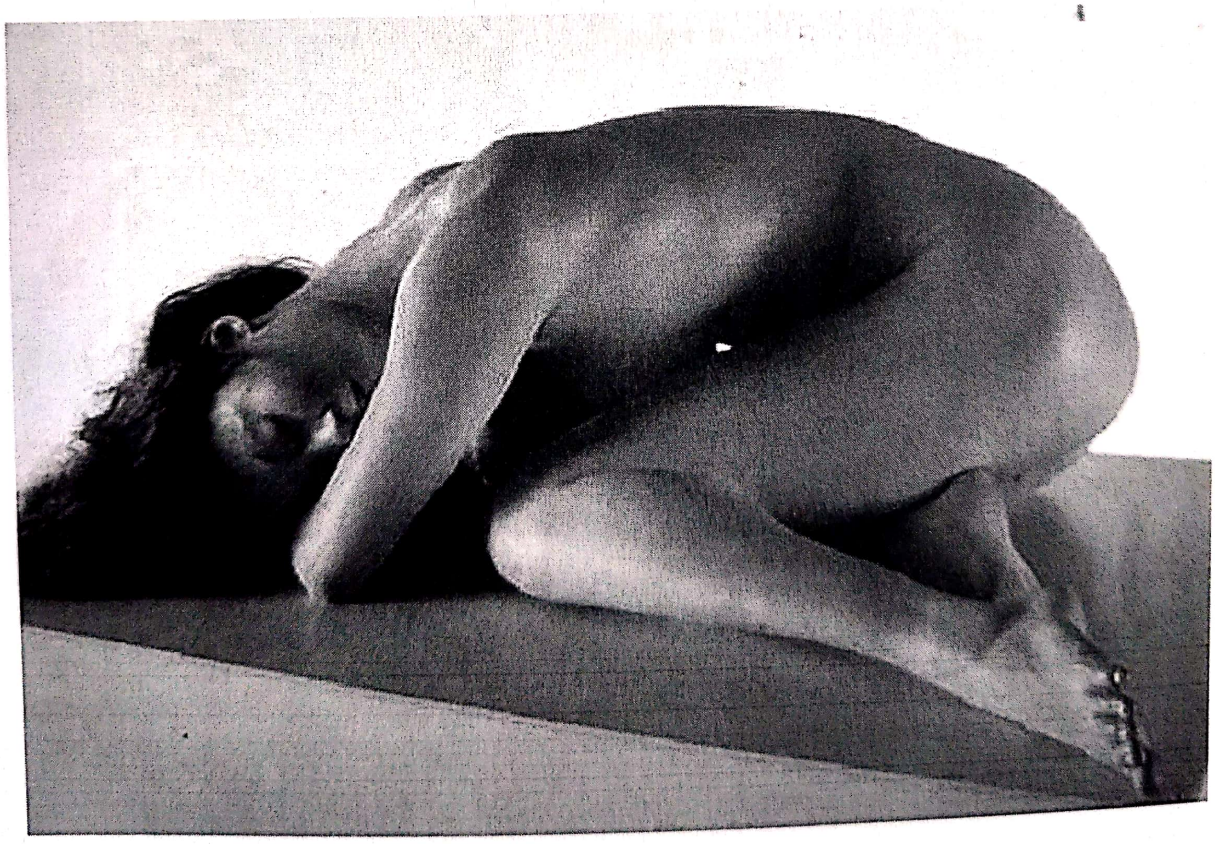




Howard Kanovitz - *Projected Man*, 1977 Kunsthalle Kiel şi fotografia artistului „printre" personajele pictate în mărime naturală din compoziţia sa *Vernisajul* din 1967 de la Kunsthalle Bremen, Germania

Scanned with OKEN Scanner

John De Andrea (1941...) modelează nuduri care ne frapează prin maxima fidelitate cu care este redată anatomia. Doar imobilismul lor le trădează ca dubluri artificiale ale realului. Artistul ajunge la acurateţea desăvârşită, apelând la procedee tehnice inedite, inclusiv la mulajul după modelul viu. Prelucrează apoi polivinilul şi îl colorează cu aerograful, pentru a imita întocmai tenta cromatică a tegumentelor umane. John De Andrea duce la extrem apropierea artei de aspectul exterior al fiinţei umane, marcând un punct de referinţă chiar şi pentru superrealism. Reproduce detalii, diferite texturi, transparenţe şi consistenţe, folosind şi părul natural pentru gene, sprâncene etc. Modelele feminine, uneori machiate provocator, sunt surprinse în atitudini ce stimulează voyeur-ismul omului de pe stradă, al anonimului citadin.



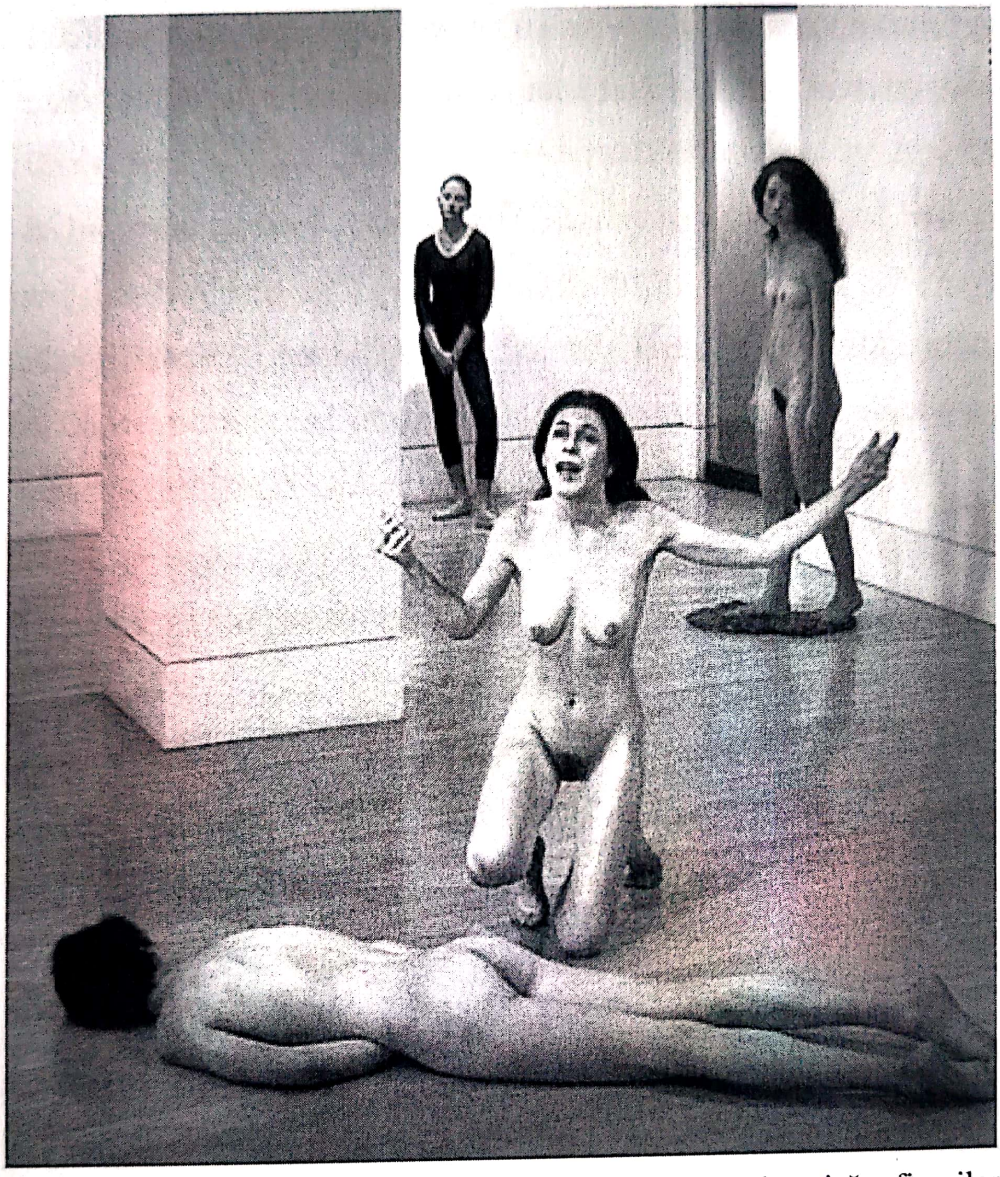
John De Andrea - *Diane*, 1987

Scanned with OKEN Scanner

Receptarea artei vizuale solicită însă o anumită îndepărtare de aspectul banal, o transfigurare a naturii. Când această distanţă, de fapt derealizare, lipseşte, receptorul are o senzaţie stranie, ambivalentă, oscilând între *a trăi* formele reproduse sau *a le contempla*. Când privim figurile de ceară şi statuile hiperrealiste în general, ne încearcă un fior şi un disconfort caracteristic numai lor. Senzaţia ambivalentă rezultă din ezitarea paralizantă, echivocă, în a adopta o atitudine posesivă sau una de receptare estetică. În prima situaţie, suntem dezamăgiţi de faptul că virtualele făpturi vii sunt de fapt nişte surogate, marionete înţepenite macabru. Dacă încercăm să le privim ca obiecte de artă, suntem iarăşi decepţionaţi de faptul că ficţiunea lipseşte. Avem impresia chiar că suntem urmăriţi cu suspiciune de ele, ca pe nişte intruşi în lumea lor privată. Senzaţia de mortuar devine repede insuportabilă iar falsitatea trece în repulsie.

John De Andrea – *Gal murind II*, 2004 Aluzie la cunoscuta capodoperă elenistică.

Scanned with OKEN Scanner

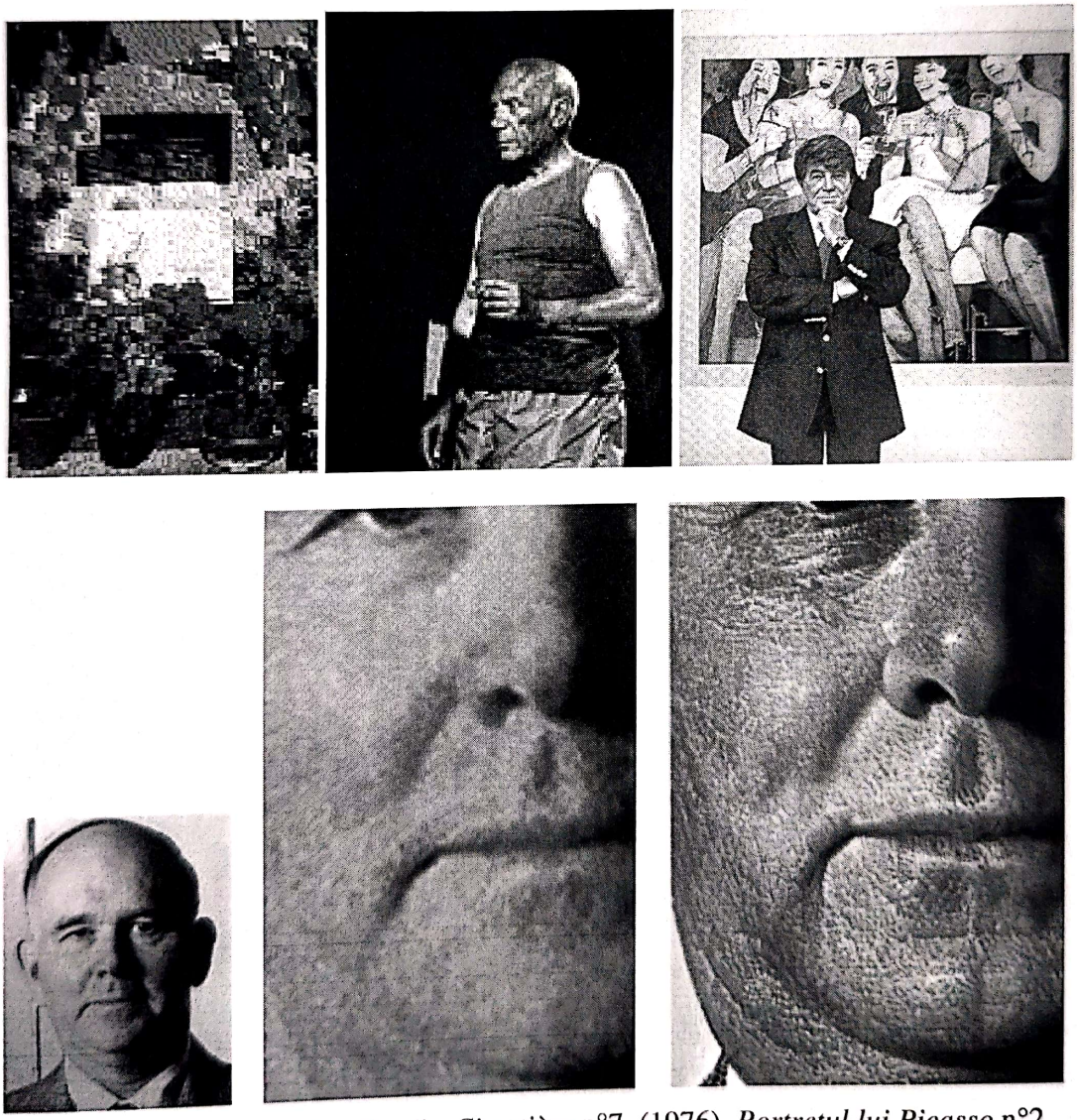


John De Andrea - *American Icon*, 1991 Sinistra farsă cadaverică a figurilor de ceară are un surprinzător succes în rândul publicului.

Hiperrealismul, varianta europeană a termenului de photorealism, superrealism sau realism radical, desemnează un curent apărut în SUA, după 1970, şi abordat apoi pe ambele maluri ale Atlanticului. Pe vechiul continent, el apare ca o continuare şi o exacerbare a Noului Realism. Hiperrealismul european abordează o tematică diferită faţă de cel de peste ocean: mai puţine subiecte cu semnificaţie socială dar mai multă investigare de factură anecdotică şi introspecţie în universul intim.

Scanned with OKEN Scanner

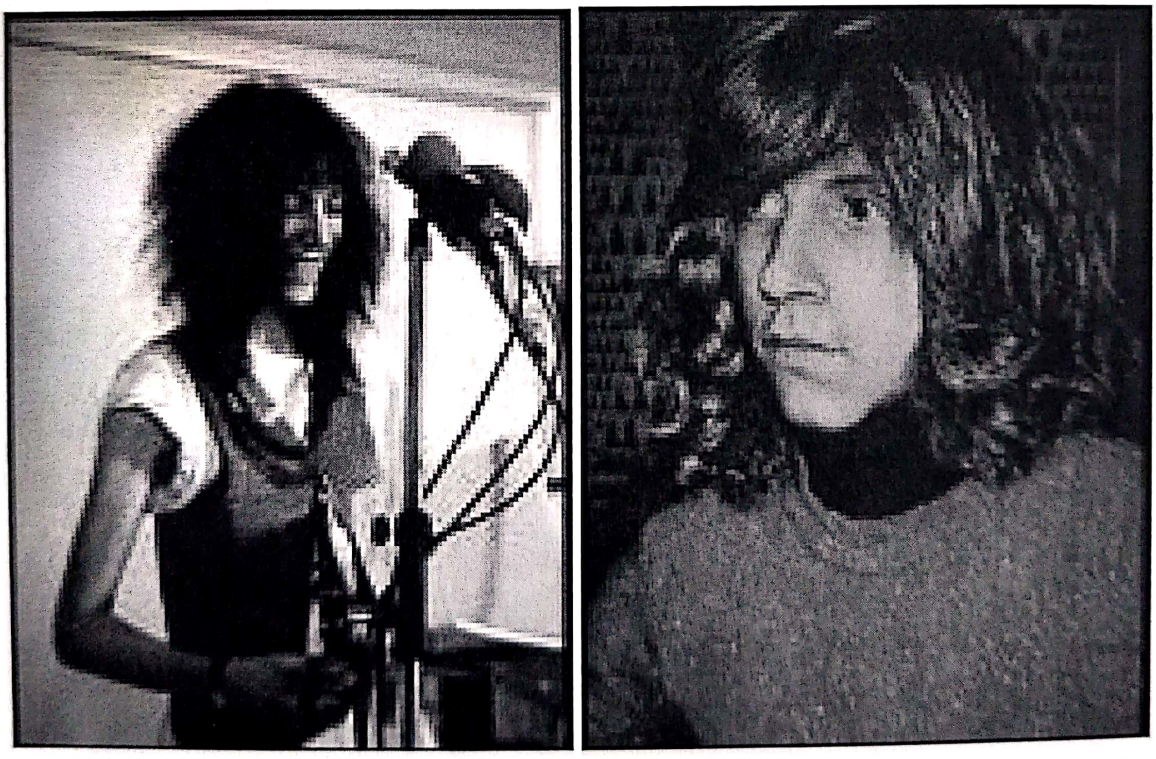
Jean Olivier Hucleux (1923...) este printre puţinii artişti europeni consecvent hiperrealist. Începe ca retuşeur de fotografie iar din 1968 abordează o pictură de factură hiperrealistă, recurgând la proiecţii foto. Din 1971, căutând o estetică originală din punct de vedere antropologic, inaugurează seria *Cimitire,* investigând cu obiectivitate impactul social al morţii. Din 1973 lucrează portretele unor pictori sau ale unor artişti celebri, cu respectarea cu acurateţe a detaliului anatomic.



Jean Olivier Hucleux – Detaliu din *Cimetière* n°7, (1976), *Portretul lui Picasso* n°2 (1990), al lui *Frieder Burda* din 2000. Fotografia lui Peter Ludwig utilizată de artist (stânga), detaliu foto mărit (centru) şi pictat (dreapta)

Scanned with OKEN Scanner

Elveţianul **Franz Gertsch** (1930...) pictează după fotografie şi preferă gros-planul, ceea ce-i permite să reproducă cu acurateţe anumite detalii ale chipului uman, pe care se focalizează şi apoi le măreşte. Personajele sale sunt surprinse în atitudini comune. El redă viaţa cotidiană, mai ales în lucrările de după 1970, în scene desprinse direct din civilizaţia modernă: personaje în vacanţe, portrete de tineri cu plete, vedete la modă ca Patti Smith sau portrete gros-plan ale unor tinere femei.



Franz Gertsch - *Patti Smith IV* (1979) Galerie Haas & Fuchs, Berlin, *Luciano Castelli I* (1971) Kunstmuseum Luzern

Scanned with OKEN Scanner

Franz Gertsch - *Saintes Maries de la Mer* III (1972), Lentos Kunstmuseum Linz, Kunstmuseum Luzern, *Tabea III*, 1981 şi *Irene VIII*, 1981

Scanned with OKEN Scanner

Gilles Aillaud (1928-2005) aparţine esteticii hiperrealiste mai ales prin tablourile de după 1964, ce se încadrează în genul animalier. Subiectul animalului încarcerat îl situează pe pictorul francez în cadrul militantismului ecologist dar rezonanţele conceptualiste ale temei ating sfera protestului social împotriva alienării omului contemporan. Animalul închis în cuşcă, la gradina zoologică, poate fi uşor extrapolat omului captiv în ambientul artificial şi prizonier al prejudecăţilor sociale. Ele sunt răspunzătoare, din punct de vedere intelectual, de pornirile hegemonice ale „lumii civilizate", într-o continuă ofensivă împotriva naturii, cu efecte de bumerang asupra „omului civilizat" însuşi.

Gilles Aillaud - *Cage aux lions*, 1967, 200 x 250 cm

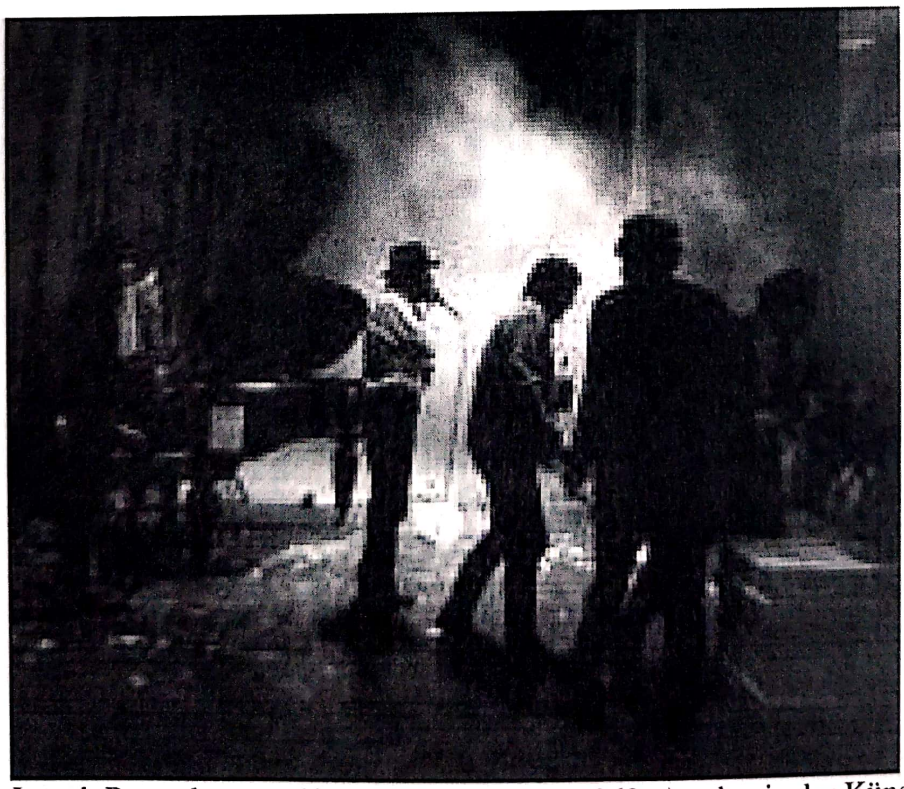
Scanned with OKEN Scanner

Concepute ca un mijloc de comunicare, artele vizuale sunt şi un limbaj specific. Desenul, pictura şi sculptura sunt creaţii umane destinate a fi văzute şi înţelese de alţi oameni. Arta trebuie să regăsească izvoarele originare ale vieţii. Robert Rauschenberg îşi dezvăluie sursele de inspiraţie: *eu nu fac nici artă pentru artă nici artă contra artei. Eu sunt pentru artă, dar pentru o artă care nu are nimic de a face cu arta. Arta are de a face numai cu viaţa.* Această difuziune a artei în viaţă, în întregul ambient al omului contemporan, este specifică majorităţii mişcărilor artistice de după 1945. Permeabilitatea artei contemporane nu se manifestă doar în sensul încorporării unor aspecte ale vieţii de zi cu zi în opera de artă ci şi invers, ca implicare a artei în viaţa cotidiană. *Viaţa este artă,* declară tranşant artiştii din gruparea Fluxus, la fel ca şi dadaişti, pentru care nu există un univers artistic superior unei lumi extraartistice prozaice. Între artă şi natură, dadaistul alege natura, arătând că arta, în modul cel mai firesc, este subordonată total vieţii, în care îşi găseşte unica şi cea mai profundă motivaţie. Dadaistul optează pentru o artă adusă la origini, la momentul iniţial, în care nu se diferenţiază cu nimic din repertoriul general al activităţilor vieţii sociale umane. Arta trebuie să se identifice cu viaţa deoarece *un dadaist este un om care iubeşte viaţa în toate aspectele ei inepuizabile şi care ştie şi spune: viaţa nu este numai aici ci şi acolo, acolo, acolo...* El reuşeşte astfel, să ne deplaseze sensibilitatea estetică de la domeniul artistic, la cel al naturii şi vieţii sociale, arta devenind *simplul fruct al experienţei vieţii şi al plăcerii de a trăi.* (Werner Hofmann – Fundamentele artei moderne)

Acţiunile lui **Joseph Beuys** (1921-1986) sunt teatralizări ale comportamentului cotidian, cu un plus de tensiune dramatică şi intervenţie scenografică, ce creează o reacţie emoţională bizară.

Scanned with OKEN Scanner

Deşi este profesor la Kunstacademie din Dusseldorf, el neagă efectul benefic al pregătirii artistice, afirmând surprinzător că *orice om este artist* şi completând ulterior cu explicaţiile: *în fiecare om există o facultate creatoare virtuală. Aceasta nu înseamnă că fiecare om este un pictor sau un sculptor, ci că el dispune de o creativitate latentă în toate domeniile muncii umane.... Principiul evoluţiei poate proveni, ţâşni din om. Vechea evoluţie este astăzi încheiată. Tot ce se petrece nou pe pământ trebuie să fie condus de către om.* Prin acţiunile sale, Beuys oferă publicului nu atât delectare vizuală cât un gen de asistenţă socială şi terapie psihică şi morală. El propune noi concepte cum este acela de *sculptură socială*, ce urmăreşte să transforme întregul corp social prin omul devenit artist. Acţiunile sale sunt însoţite de conferinţe cu idei inedite asupra destinului uman, vieţii sociale, religioase şi politice, concepute de Beuys ca forme artistice de sculptură socială. El ajunge astfel la o nouă poziţie extremă: *tot ce face omul este artă.*



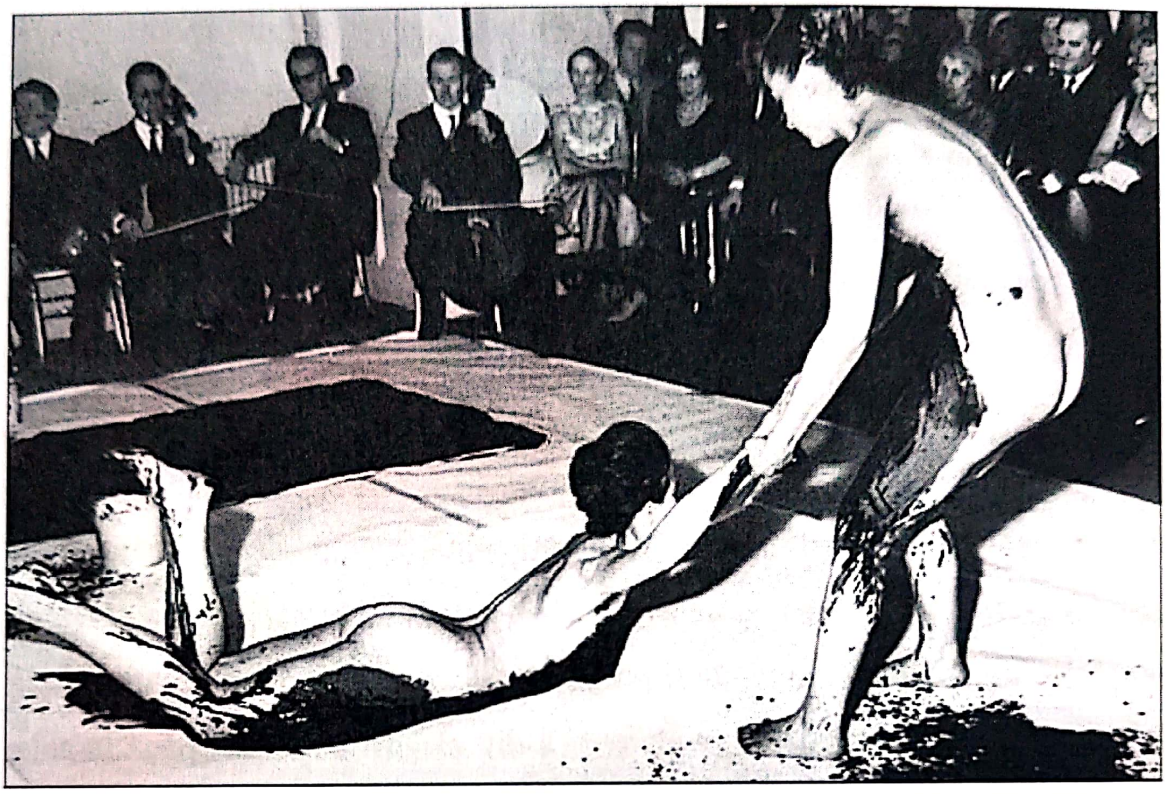
Joseph Beuys la o manifestare Fluxus, febr.1969, Academie der Künste, Berlin Creaţia este concepută ca o varietate surprinzătoare de ipostaze ca şi diversitatea aspectelor vieţii.

Scanned with OKEN Scanner

În arta contemporană, corpul omenesc însuşi este folosit ca suport dar şi ca un nou mijloc de expresie, deplasând spre artele spectacolului fenomenul plastic, prin artistul vizual devenit *actant*. Implicarea corporalităţii omeneşti în astfel de experimente are trei categorii de explicaţii: unele ţin de aspectele autonome şi evoluţia internă a fenomenului artistic contemporan, altele ţin de influenţele heteronome, ce vin din partea ambianţei sociale, politice şi culturale, iar altele ţin de fenomenul contemporan al interdisciplinarităţii. Conexiunile şi interferenţele artelor vizuale cu teatrul, dansul contemporan, poezia, muzica şi pantomimica, creează condiţiile realizării unei exprimări unitare, echivalentă cu sincreza de la originile artei. Corpul omenesc apare ca spaţiul ce oferă suport sintezei variatelor mijloace de expresie. Estetica sa este purtătoarea unei multitudini de sensuri, începând cu cele revelate încă din alegoriile antice, până la cele care reies din necesitatea reconectării artistului contemporan la matca socialului. Ele sunt puse în valoare, fie în Agora, fie în spaţiul cultural actual convenţional şi mai ales neconvenţional. Manifestările de artă actuale se extind de la muzee şi galerii de artă, la spaţii publice, cafenele, stradă, etc.

Yves Klein (1928 – 1962), prin apariţiile sale cu caracter de show, impulsionează ritmic viaţa culturală pariziană şi se califică drept un precursor al manifestărilor de artă corporală. Spectacolul şi gestul ritual sunt centrate pe fiinţa umană ce simbolizează elementul ontologic al realului contemporan. La Galeria Internaţională de Artă Contemporană de la Paris, realizează primele experimente cu *pensoanele vii*, de fapt trupurile modelelor feminine nude, împăstate cu vopsea albastră. Întinse pe suport, ele impregnează pânza, lăsând diverse amprente colorate, pete antropomorfe fugitive, ce formează spontan imaginea artistică. Aceasta este tehnica celebrelor serii de *antropometrii*.

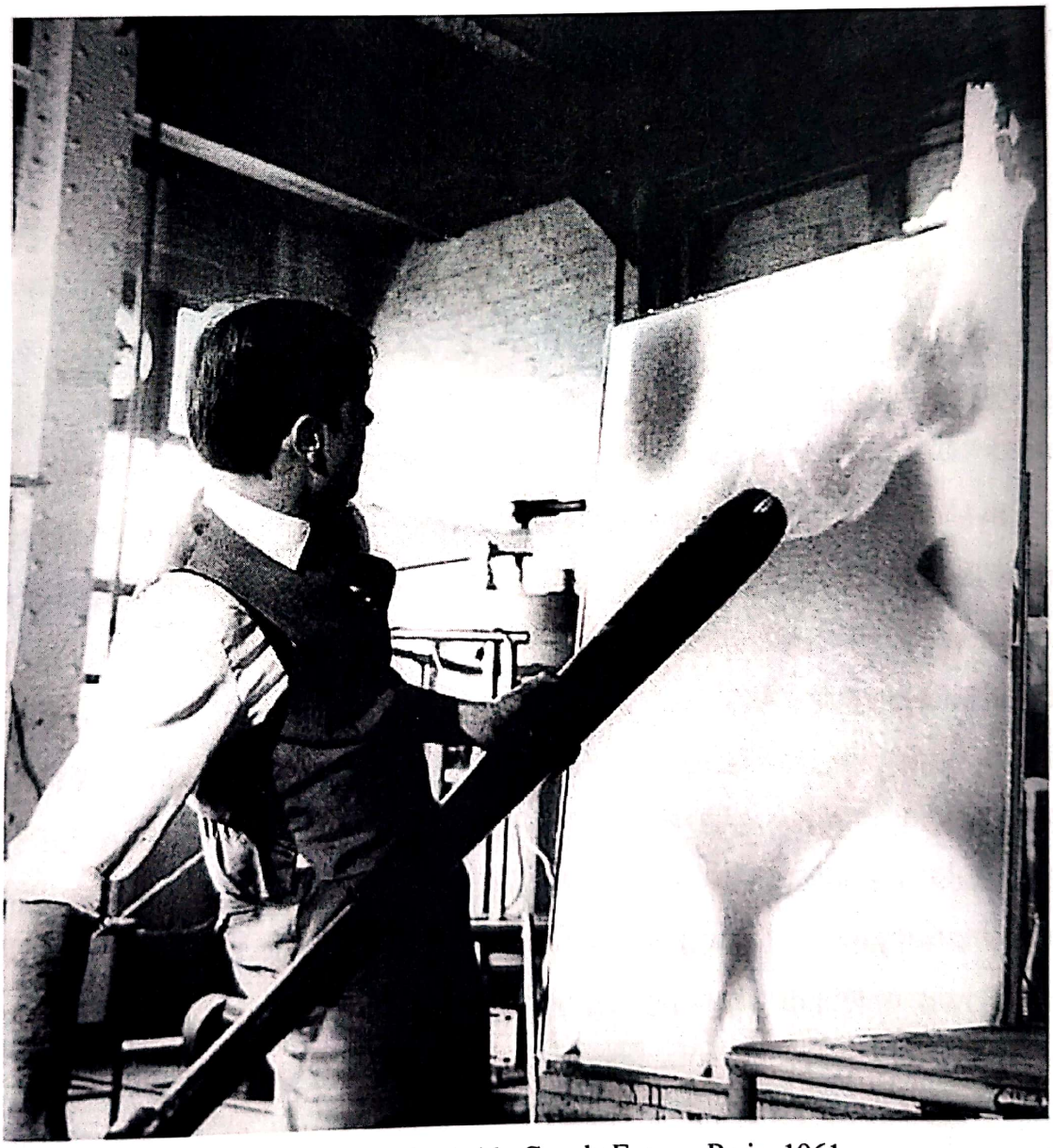
Scanned with OKEN Scanner



Yves Klein - *Monotone Symphony Performance* (9.03.1960) Antropometrie performance la Galerie Internacional d"Art Contemporain, Paris

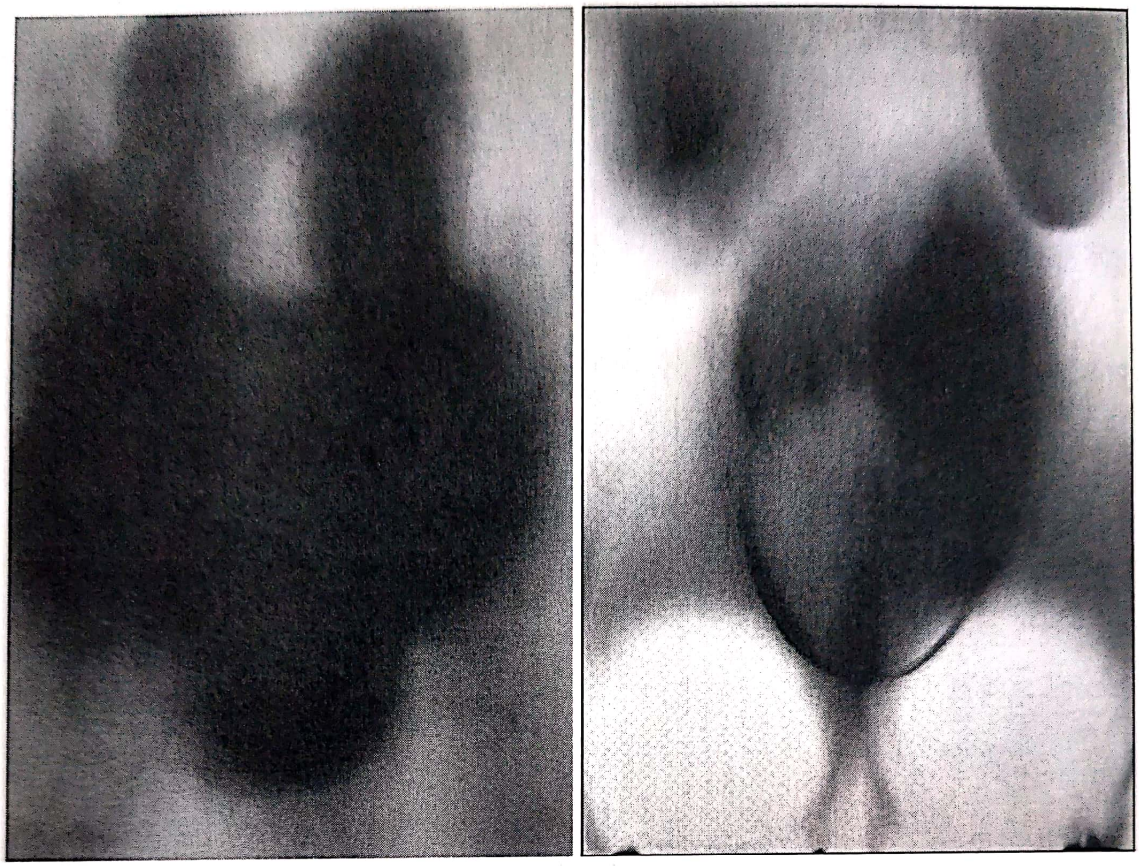
Scanned with OKEN Scanner

În ultima perioadă a creaţiei sale, 1960-1962, lucrările numite *picturi ale focului,* realizate la Centrul de Cercetări Gaz de France (La Plaine Saint-Denis), sunt contururi „decupate" sau înnegrite antropomorf, rezultate din proiectarea flăcării unui jet de gaz arzând asupra pânzei. Acţiunea se derulează în timp real, asociind elaborării raţionale surprizele hazardului. Prin adevărate suite magice de operaţiuni artistice, se ajunge, în mod deliberat, la *semnele materiale* ce joacă rolul obiectului de artă.



Yves Klein realizând o pictură a focului la Gaz de France, Paris, 1961.

Scanned with OKEN Scanner



Yves Klein – Picturi ale focului, 1961

Yves Klein este totodată şi un vizionar prin aspecte ce se vor contura ulterior în Arta Conceptuală. Deşi par căutat nonconformiste, mijloacele sale antropologice stimulează decelarea motivaţiilor ideatice, prin meditaţia estetică ulterioară, devenită de fapt o adevărată metamotivaţie, în raport cu simpla intuiţie iniţială a realului. Păstrarea acestui miez conceptual, din ce în ce mai clar conturat spre sfârşitul creaţiei sale, este totodată şi linia filogenetică cu realismul tradiţional. Demersul său, deşi uneori se epuizează în câteva minute, este rodul unei deliberări minuţioase, amintind de rafinamentul obiectului de artă extrem oriental. Dincolo de perceptiv, el îndeamnă publicul occidental la o meditaţie în spiritul monahismului Zen.

Scanned with OKEN Scanner

Conceptualismul se defineşte prin importanţa acordată paradigmei, ideii artistice, al cărei scop este să intelectualizeze hedonismul tradiţional, de tip senzorial, spre un model de hedonism de tip filosofic. Ca şi filosofia, arta trebuie să incite în conştiinţa receptorului trăiri intelectuale cu valoare intrinsecă şi nu doar să facă trimitere la interpretări raţionale. Conceptualismul tinde să şteargă diferenţele între jocul de idei şi meditaţia apragmatică, specifice filosofiei, şi contemplaţia proprie receptării estetice. Nikolai Trabukin arată ca numai fenomenele naturale sunt non-conceptuale sau extra-conceptuale. *Toată activitatea conştientă este conceptuală, drept pentru care arta este şi ea conceptuală.* Goethe afirmă că orice nou concept însuşit este ca un nou organ care se dezvoltă în noi. Cu ajutorul lui percepem mai bine viaţa socială, datorită idealizării realului uman, printr-un surplus de vitalitate acordat conceptului.

Iniţial, artistul nu executa direct acţiunea dar ulterior, opera se realizează efectiv prin corpul artistului, ce devine astfel centrul de interes. Devenind unica sursă de limbaj artistic, el este totodată şi suport de acţiune pentru împlinirea actului artistic. După raportul folosirii ca suport sau ca mijloc de expresie propriu, se diferenţiază treptat manifestări diverse în cadrul fenomenului artei corporale: Body-Art, Performance, Happening, Acţiunea, Intervenţia, Comportamentul etc. În continuă diversificare, ele păstrează, ca element definitoriu comun, interesul pentru trupul omenesc viu, nu numai ca element al spectacolului ci mai ales ca spectacolul însuşi. Trupul îşi pune în valoare potenţialul de semnificaţie spirituală prin percepţia senzorială a formei sale cele mai concrete, în afara oricărei preocupări de reprezentare. Nota conceptuală este dată de transferul înţelesului de la trupul omenesc concret şi impactul emoţional asociat acestuia, la înţelesurile sale sociale.

Scanned with OKEN Scanner

Impactul estetic, în concepţia unor artişti moderni, nu depinde de solicitarea sensibilităţii umane a receptorului ci mai degrabă de provocări prin afişarea de imagini şocante şi debusolante. Opera de artă devine de multe ori un afront, prin care experienţa estetică receptoare parcurge o paletă vastă: de la „trezirea" din dezinteresarea faţă de mediu şi apragmatism, evitarea unei realităţi agresive şi alienante, a plictiselii generate de banalităţile şi insignifianţa superficialităţilor propagate de mass-media, până la cerinţele implicării active şi soluţionarea cerinţelor vieţii sociale. De la *forma în sine*, de factură minimalistă, se trece la forma cu putere de a comunica, deci la informaţie. Apetitul pentru neplăcere al noii estetici, pentru a avea acces în metafizica *lume suspendată*, ia locul anticului *katharsis*, cu un sens psiho-social identic: evadare temporară din propriile confruntări şi conflictualitatea vieţii cotidiene, deci eliberarea de *stress*. Conceptul de stress, introdus de Hans Selye, desemnează solicitările psihice inerente vieţii contemporane, putând fi echivalat cu *patimile spiritului* descrise de Aristotel. Atitudinea de îngrijorare poate fi una din explicaţiile originilor reprezentării suferinţei în artă. Să fie oare asta o explicaţie a aspectelor clar agresive, cu asperităţi, de căutare deliberată a urâtului, răului social şi monstruosului patologic în artă? Este, în estetica modernă, justificată astfel folosirea unor termeni cum sunt *antiplăcerea* sau *plăcerea neplăcută*? Problema, pusă în termenii antropologiei culturale, ar fi: cum poate o experienţă estetică neplăcută să aibă efecte pozitive asupra receptorului, să-l elibereze de stress sau, în limbajul aristotelic, de *patimile spiritului*? Pertinent este răspunsul esteticianului francez Marc Jimenez: *este suficient să ne gândim la dezbaterile actuale, aproape indispensabile, asupra legitimităţii reprezentării violenţei fictive în mijloacele moderne de comunicare în masă, cinema şi televiziune. Efect kathartic sau incitare la*

Scanned with OKEN Scanner

imitaţie şi la trecerea la acte reale? Pentru a recepta estetic arta, este necesară o sustragere temporară de la preocupările pragmatice cotidiene şi mai ales o descătuşare din ideaţia anxioasă şi pathosul malefic propriu, generate de încordata luptă pentru existenţă. Această *derealizare* (Gaston Bachelard), ce are şi acum efectul magic al anticului *katharsis*, se face tot prin emoţii „tari", singurele care mai pot duce la efectul eliberator de sine. Arta devine astfel, o modalitate paradoxală de ameliorare a *patimilor spiritului,* pe principiul homeopathiei: spaimele se contracarează prin spaimă, răul prin rău... Propriile „cicatrici" sufleteşti devin mai suportabile când contemplăm suferinţa altora. Acesta este şi efectul purificator al tragediilor antice greceşti asupra publicului. El ar putea explica şi o bună parte a apetitului pentru neplăcere al artistului modern. Accesul în metafizica *lume suspendată* îi este necesar, în primul rând acestuia, cu condiţia ca el sa fie conştient de caracterul lui temporar. Această viziune îşi găseşte ecou în concepţiile lui Hans Selye, despre stress, sau Sigmund Freud, care propune vindecarea sufletului, de tensiunea frustrărilor repetate şi acumulate în subconştient, prin onirism şi artă fantastică.

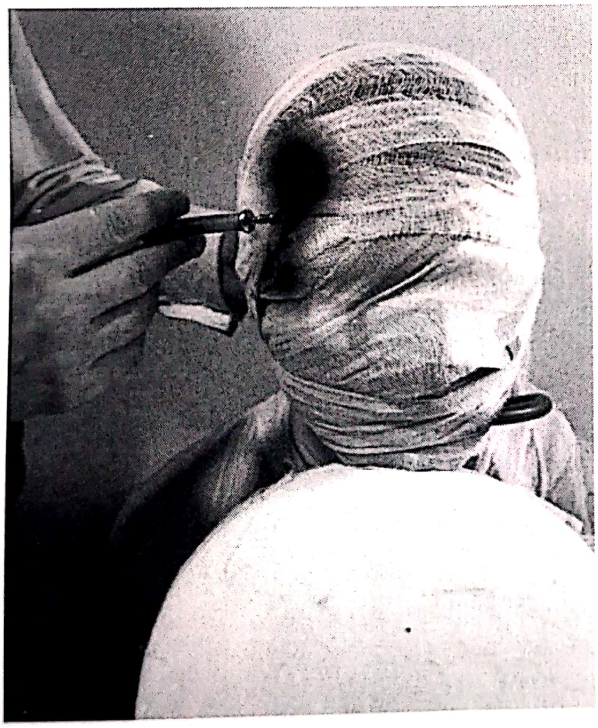
Austriecii Hermann Nitsch, Otto Mühl, Günther Brus şi Rudolf Schwarzkogler, fondând gruparea *Aktionismus,* organizează la Viena în 1972 o serie de manifestări cu caracter dramatic şi chiar şocant, influenţate de happening-ul New York-ez. Stimulând transferul de roluri între actanţi, participanţi şi spectatori şi părăsind spaţiile consacrate teatrului tradiţional, gruparea iniţiază un veritabil nou cult numit *Orgien Mysterien Theater*. Se întrevede aici o conexiune cu înţelegerea freudiană a noţiunilor de taboo, totem, paricid şi incest. Acestui amalgam psihologizant şi psihanalitic i se adaugă mai târziu conceptul de katharsis, preluat de la Aristotel şi tragediile

Scanned with OKEN Scanner

antice, sau de la Nietzsche, *Geburt der Tragödie* . Mai întâi, *acțiunile și experiențele* colective au loc în apartamente personale și galerii de artă mai puțin cunoscute. În cele din urmă, noul „sanctuar" este castelul Schloss Prinzendorf iar ceremonialul de inaugurare este conceput pentru șase zile în care „marele preot" are misiunea de a elibera, prin ritualuri sângeroase, energiile psihice ale noii comunități de sub opresiunea conștiinței și a intelectului. Co-participanții la acest ritual simbolic se mânjesc și se stropesc cu sângele sacrificial în care calcă apoi cu picioarele goale. Experiența estetică a *excesului primordial* din aceste manifestări, amintește prin sacrificiul mielului (Hermann Nitsch) de ritualul arhaic creștin-catolic sau de *Teatrul Cruzimii* al lui Antonin Artaud.

Manifestare-ritual a grupării *Aktionismus*, în cadrul noului cult *Orgien Mysterien Theater*

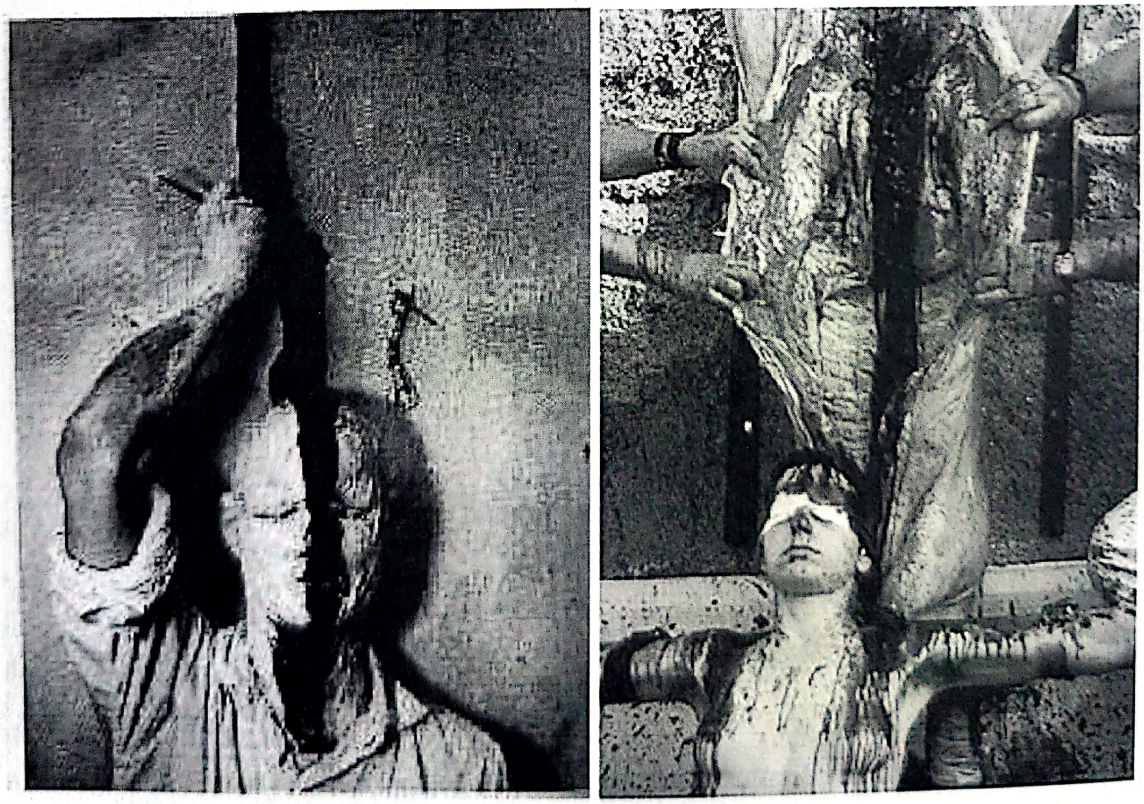
Scanned with OKEN Scanner



Günther Brus – Acţiune la Viena în 1966
Rudolf Schwarzkogler (1940-1969), folosind efectele deghizărilor şi trucajelor teatrale, realizează în 1965 imagini şocante ale trupului unui model în aparenţă agresat.

Scanned with OKEN Scanner

Otto Mühl - Materialaktion Nr. 30, Nahrungsmitteltest 1966



Günther Brus. Aktion Selbstbemalung.1965

Scanned with OKEN Scanner

Hermann Nitsch - Das Orgien Mysterien Theater 48. Aktion 1975

Michel Journiac (1935-1995) în 1972, prin travesti, „interpretează" rolul tatălui, mamei şi fiului în performance-ul *Omagiul lui Freud* iar în *Contract pentru un corp*, din 1973, propune doritorilor să-şi încredinţeze trupul după moarte artei, pentru a fi transformat într-o inedită operă. Se sugerează şi aici sensul freudian de taboo, totem, paricid şi incest.

Scanned with OKEN Scanner

Gina Pane (1939-1990) se dedică artei corporale prin experimente cu impact extrem, ce implică autoflagelarea şi rănirea, ignorând prohibiţiile sociale şi confesionale. Continuând imagistica suferinţelor martirilor biblici şi ai Noului Testament, artista îşi elaborează o simbolistică proprie, bazată pe efectul emoţional al trupului mutilat şi al etalării durerii fizice şi psihice. În 1973, în *Acţiune sentimentală*, îşi înfinge în braţ câteva ace şi execută incizii cu obiecte tăioase pe propriul trup.

Gina Pane - "action sentimentale", 1973

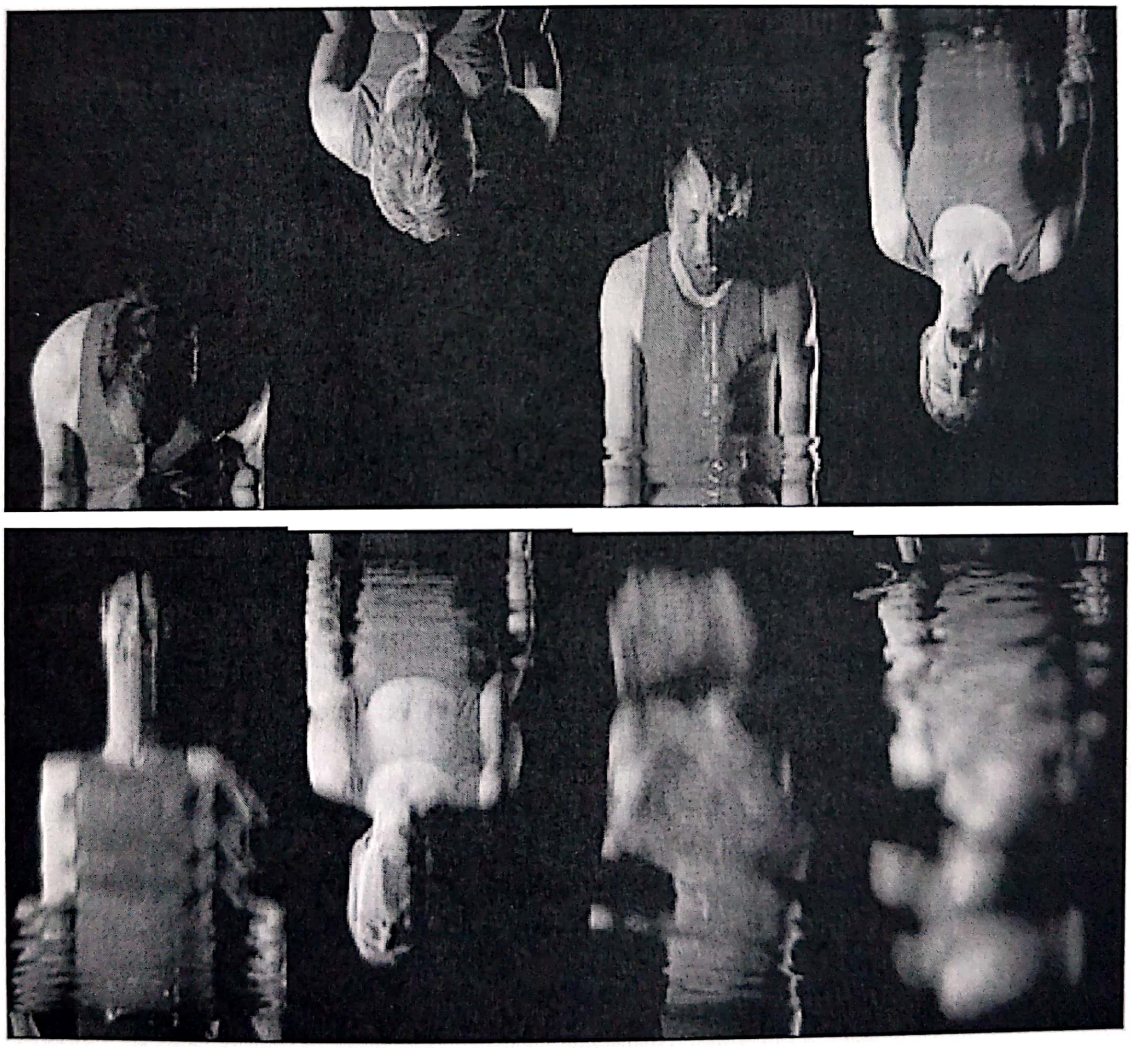
Scanned with OKEN Scanner

Prin afinitatea pentru durerea fizică şi suferinţa psihică, Body Art-ul se conturează ca o adevărată revoltă social-politică. Cercetătoarele acestei mişcări, Jacinto Lageira şi Catherine Grout o înţeleg ca un protest la adresa rigorismului social represiv şi intolerant din punct de vedere etic sau o consideră o expresie a încercării de a găsi noi posibilităţi de comunicare artistică. Receptorul este invitat prin aspecte direct intuitive, e drept într-un mod şocant, la o reflecţie crudă asupra dualităţii morale extreme: artist-societate, conştient-inconştient, viaţă - moarte, morbiditate - vigoare, durere – satisfacţie, sacrificiu etc.

Gina Pane - *Action Psyche* (1974)

Scanned with OKEN Scanner

Facilităţile tehnologice oferite de era multi-media, video şi PC conferă Body Art-ului de după 1980 noi valenţe. Artiştii video adaugă o dimensiune temporală percepţiei trupului uman. Se fotografiază şi se filmează erotica, aspectele dismorfice ale corpului chiar şi expresivul fenomen al îmbătrânirii. Este sesizată multitudinea de sensuri ale atitudinilor, jocului pantomimic, gesturilor şi expresiei faciale.



Bill Viola - *Surrender*, 2001 instalaţie video

În contextul postmodern, manifestările care se epuizează la nivel emoţional-senzorial nu au şanse să dăinuie decât dacă răspund şi unui rigorism raţional. Pentru a fi artă, demersul artistului contemporan de Body

Scanned with OKEN Scanner

Art trebuie să depăşească teritoriul subiectivităţii exacerbate, susţinut cel mult de un grupuscul de aşa-zişi experţi. Adevărata selecţie o va realiza implacabilul timp, care va cerne din noianul acestor manifestări pe cele cu semnificaţie estetică. Acestea pot aspira la perenitate în măsura în care vor fi consemnate de istoria artei. Şanse au doar acei artişti ai genului Body Art care, pe lângă abilitatea de a manipula mass-media, ştiu să confere demersului lor un solid eşafodaj de semnificaţii şi nu se limitează doar la impactul perceptiv şocant. Dacă nu se impun în spaţiul cultural public printr-un proiect estetic formulat cu claritate dar într-un mod complex, reunind individualul şi generalul, aceste manifestări nu pot fi decât cu îngăduinţă considerate drept, expresii ale suferinţei intime a artistului.

„Estetismul", utopia hipotimică a artei

Atitudinea estetică este specifică omului contemplativ, care nu vrea să înţeleagă lumea, ca în atitudinea ştiinţifică sau filosofică, nici nu vrea să o transforme, prin cea utilitară, etică sau politică. Ea se află însă în sincretism natural cu acestea, rămânând în strânsă corelaţie cu ele. În cadrul atitudinii estetice, ce nu presupune obligatoriu pasivitate, se manifestă capacitatea creatoare a artistului. Arta are în mod firesc, atât motivaţii intrinseci, *autonome* cât şi motivaţii conexe, corelate extrinsec, *heteronome*. Autonomizarea excesivă a operei de artă duce la denaturarea şi secătuirea ei de sevă. Tudor Vianu numeşte acest proces „estetism" şi îl consideră o anemiere substanţială şi o pierdere considerabilă a vitalităţii fenomenului artistic. În *Estetica* sa, autorul susţine ideea că omul este în mod natural artist, motivat în această atitudine de un *instinct artistic* primitiv. Acţiunea de a prelua obiecte materiale, cu scopul de a le da organizare expresivă şi unitate, adică tocmai activitatea artistică, decurge dintr-un impuls constitutiv

Scanned with OKEN Scanner

al psihicului. Instinctul artistic primitiv este factorul intern, autonom, dimensiune definitorie a esenţei umane. Autorul acordă însă, şi condiţiilor extra-artistice posibilitatea de a consolida acest instinct, reprezentând factorul heteronom în dezvoltarea artei, accentuând chiar importanţa factorilor primi ai originii artei, de ordin bio-psiho-social, împletiţi cu plăcerea tactilă a motricităţii şi senzorialului. Tudor Vianu accentuează astfel caracterul **sincretic** al originii artei, arătând că *îndeletnicirile practice, magice şi erotice ale primitivului se dezvoltă în creaţia artistică în unitatea aceluiaşi elan. Arta primitivă creşte în chip firesc din trunchiul tendinţelor heteronomice care constituie cuprinsul vieţii sociale.* Tema generică, reprezentativă, a artei este însăşi viaţa, esenţializată însă până la *etern uman*, în măsura în care relevă un adevăr estetic prin procedeul metaforei, ce apare prin asemănarea şi imitarea *viului de către viu.*

Arta, comunicare cognitiv-afectiv-senzorială, este şi din punct de vedere psihologic, o activitate unitară şi un domeniu sincretic. Dacă vrem însă să-i diferenţiem în mod analitic aspectul, vom deosebi: modalitatea specifică de comunicare, *senzaţia vizuală*, o faţetă *afectivă*, reacţia subiectivă şi una raţională, *gândirea*. Aceste „componente" le regăsim şi în cazul celorlalte laturi ale culturii dar ordonate şi proporţionate în mod diferit şi răspunzând unor scopuri şi priorităţi diferite. În artă, scopul este afectivo-ideatic iar mijloacele au în senzorialitate principala componentă. Raţiunea este subordonată interesului de a emoţiona şi a exprima trăirile subiective. În centrul sistemului său de valori este noţiunea de *frumos*. Încă de la Platon, care izgonea arta din *Republica* lui ideală, pentru că nu aparţinea decât teritoriului înşelător al simţurilor, şi până la esteticienii contemporani, se acordă intuiţiei senzoriale în artă, un loc de prim ordin. Artistul accede la creaţie şi contemplatorul operei la receptare estetică, graţie senzoriului

Scanned with OKEN Scanner

vizual. După cum spune Croce, *arta este intuiţie şi expresie* iar după formularea lui Paul Klee, ceea ce urmăreşte artistul este să *facă vizibil*. Artistul lărgeşte astfel orizontul perceptibil al lumii, adăugând realităţii umane spaţii metaforice inedite. Termenul de *autor* vine de la latinescul *auctor* = generalul care adaugă hotarelor imperiului, noi teritorii. Opera de artă este rodul unei stări afective speciale, fiind cu atât mai sinceră cu cât reprezintă mai pur efervescenţa momentului. Ea are în senzoriu şi imaginaţie principalele căi, instrumente şi esenţialul limbaj de comunicare. Imaginea este autentic artistică atunci când realizează şi un act de cunoaştere specific, prin intermediul simţului vizual, ce pune în mişcare, în spiritul contemplatorului, un amplu zăcământ aperceptiv şi bogate resurse afective şi intelectuale. Semnificaţia imaginii artistice nu se relevă decât dacă *vedem* opera. Orice descriere a unei fresce, sculpturi sau acuarele are de cele mai multe ori doar o valoare didactică, analitică sau literară şi nu realizează o trăire specifică artelor vizuale. O operă de artă este apreciată dacă în ea se manifestă o reacţie umană ce acţionează asupra celui care o receptează. Arta plastică presupune obiectualizarea elaborării şi concepţiei autorului, într-un material anume: culoare, relief, bloc tridimensional, piatră, bronz, lemn etc. O trăsătură *sine qua non* a imaginii artistice este şi fiinţarea ei materială, menită să stimuleze senzoriul receptorului. Arta nu poate fi însă un obiect fără subiect, ea este un obiect pentru subiect şi nu se reduce doar la elementul material. Interdependenţa dintre subiect şi obiect este evidentă, chiar în operele cele mai puţin descriptive, prin puterea de sublimare artistică. Compoziţia este modalitatea specifică de structurare a elementelor unei opere de artă astfel încât să formeze un ansamblu omogen, echilibrat, indestructibil, capabil să transmită privitorului ideea şi emoţia autorului. Fuzionarea perfectă a conţinutului cu forma asigură credibilitatea operei.

Scanned with OKEN Scanner

Selecţia, proporţionarea, distribuirea şi corelarea elementelor, nu se reduce la o simplă însumare a acestora, ci vizează crearea unei unităţi coerente, în care s-a produs o schimbare calitativă. A elimina un element oarecare dintr-o compoziţie înseamnă a o dezechilibra până la dislocare. Într-o asemenea totalitate, diversele părţi constructive îşi păstrează identitatea dar nu rămân disparate, contrastând foarte puternic, ci par reunite printr-o forţă internă. Ca principiu ordonator, la baza unei compoziţii figurative sau nonfigurative stă noţiunea de *armonie*. Ea face posibilă coexistenţa contrastelor, care la rândul lor apar mai temperate, împrumutând câte ceva unul de la altul. Într-o compoziţie, artistul face o anumită ordonare în individualităţi restructurate a realităţii reflectate şi înlătură formele inexpresive sau îngrămădirea haotică şi întâmplătoare. El reorganizează formele, pentru a le conferi o nouă semnificaţie. Elementele naturale sunt selectate, prelucrate şi metamorfozate în elemente şi semne plastice, care devin astfel, mijloace specifice de exprimare. Prin asocieri proprii limbajului artistic, ele capătă valoare compoziţională doar în măsura în care suferă această metamorfoză. Astfel, caracterul static sau dinamic, liniile de forţă, tensiunile, centrele de interes, cromatica, ritmul şi oricare mijloc de expresie plastică sunt subordonate structurii compoziţionale de bază, singura în stare să le reunească într-un tot omogen. Caracterul de structură realizat printr-un act de compoziţie este dat de armonia sau starea de tensiune între finalitatea expresivă, libertatea formală, unicitatea şi originalitatea inovatoare. Evocarea sugestivă, spectaculară, exprimă capacitatea de creaţie şi de comunicare a autorului.

O bună parte a artei moderne nu stârneşte nici un ecou în rândul publicului larg şi datorită faptului că nu atinge motivaţiile generic umane. Ne aflăm în faţa unei adevărate rupturi între manifestările „artistice" şi celelalte domenii de activitate umană, care beneficiază de criterii unanim

Scanned with OKEN Scanner

acceptate. Explicaţiile de care arta are nevoie pentru a-şi justifica demersul au o doză apreciabilă de iraţional mai ales după teoretizările intuiţiei de către Benedetto Croce sau a impulsurilor inconştiente de către Sigmund Freud. Ei atribuie imaginii artistice, prin simpla intuiţie în afară chiar şi de procesul educativ, un rol hotărâtor în completarea cunoaşterii raţionale. Ea îi este complementară, situându-se practic la antipodul tradiţiei intelectuale apusene de factură carteziană. Acesteia îi este recunoscut doar rolul decisiv în impresionantul avans tehnico-ştiinţific. Din punct de vedere antropologic însă, i se reproşează faptul de a fi închis posibilităţile, cândva absolut fireşti şi la îndemâna fiecărui om, de a cunoaşte în mod nemijlocit *taina vieţii şi a lumii în general*. Rezultatul este critica acerbă a logocentrismului, mai ales pe tărâmul aprecierii estetice a lumii şi a creaţiei artistice. Suprarealismul îşi propunea extinderea universului de cercetare artistică de la real la lumile imaginarului, apelând la posibilităţile oferite de investigarea subconştientului, pornirilor libidoului cenzurat şi interpretarea viselor. Mentorul grupării, Andre Breton, se dovedeşte puternic influenţat de gândirea lui Sigmund Freud, când susţine cu entuziasm tehnica automatismului psihic pur. Suprarealistul, prin formă şi culoare, caută impulsurile emoţionale şi imaginarul, excluzând dimensiunea gândirii şi cenzura raţionalului. Ţelul suprem al mişcării este de a regândi pe alte baze arta şi chiar viaţa socială. Totuşi, această tehnică a conexiunilor spontane, a interpretărilor delirante, a incursiunii în inconştient, este de fapt o raţionalizare a iraţionalului, după cum afirmă însuşi Freud: *în tablourile clasice eu caut subconştientul iar în operele suprarealiste caut ceea ce este conştient.* Psihanaliza devine astfel un puternic argument pentru cei care, cu o îndreptăţită neîncredere în capacităţile logosului de a înlocui trăirea autentică, reproşează judecăţilor estetice faptul de a fi un substitut al

Scanned with OKEN Scanner

refulărilor. Delectarea estetică *pură şi dezinteresată* (Kant) nu poate fi un mediator din categoria intersubiectivităţilor, nici nu-şi poate propune măcar să fie un teritoriu al consensului. Astfel, de mare interes pentru înţelegerea experienţei estetice şi a actului creator contemporan este paradoxalul concept de *intenţionalitate inconştientă*, explicaţie plauzibilă promovată de psihologia actuală. Comportamentul creator se desfăşoară pe fondul unei voinţe perfect comprehensibile dar răspunzând unei motivaţii private, nesesizată ca atare deşi conştientizată lucid.

Pentru artistul modern, bucuria regăsirii valorii umane a unora din aspectele demersului lor este doar un fenomen periferic al „adevăratei plăceri estetice". Metafora la care recurge Ortega y Gasset pentru a explica dificultăţile marelui public receptor în faţa unor opere moderne este de ordin psiho-senzorial: delectarea vizuală oferită de contemplarea calităţilor estetice naturale, printr-o fereastră, implică ignorarea totală a sticlei acesteia. Asimilând sticla de geam subiectivităţii artistului, cu cât aceasta este mai consistentă, modifică sau voalează mai mult aspectul natural. Marea masă a publicului nu este capabilă de a diferenţia astfel lucrurile şi nu manifestă interes pentru creaţia artistică intercalată între el şi modelul uman real, calificând-o drept simplă vanitate a unui pretins artist. Ortega Y Gasset îşi autodefineşte incursiunea estetică pe tărâmul artei moderne: *este cu neputinţă omul fără imaginaţie, fără capacitatea de a-şi inventa o formă de viaţă, de a plăsmui personajul care urmează el însuşi a fi. Omul îşi este propriul romancier, original sau plagiator.* El se apropie de experienţa estetică, autoidentificându-se ca reflexie a propriilor noţiuni, şi îşi disciplinează creativitatea interpretărilor unei singure filosofii. Admiraţia pentru diversitatea de forme din jurul nostru este o firească şi coerentă

Scanned with OKEN Scanner

continuare a echilibrului afectiv şi chiar a autoadmiraţiei narcisiste a fiecărui individ: *eu sunt eu şi circumstanţa mea,* afirmă esteticianul.

„Dezumanizarea artei", eseul cel mai disputat al filosofului, a cunoscut multe interpretări, mai mult sau mai puţin bine intenţionate, ca susţinere a unui anumit „antiumanism" definitoriu pentru autorul, adept declarat al elitelor. El realizează însă o analiză estetică imparţială şi o detaşată descriere fenomenologică, cu un suveran intelectualism, propunându-şi să descopere filogeneza artei moderne, printr-un adevărat diagnostic diferenţial cu arta tradiţională. Parcurs cu seninătate, cum a şi fost scris, eseul se plasează într-o continuitate firească a meditaţiilor estetice cu privire la frământările fenomenului artistic şi înnoirile sale tranşante, devenite o nouă temă a vremii. Fundamentul demonstrativ se bazează aspecte psihologice şi mai ales sociologice. Eseul este o analiză în termenii esteticii şi nu se vrea nici pe departe un manifest pentru o nouă artă. Important pentru precizarea bunei intenţii a autorului este faptul că el o face de pe poziţiile contemplative ale unui *iubitor al privirii,* dar de pe una extrem de raţională, bazată pe meditaţie intelectuală. Aceasta avantajează actul artistic, oferindu-i un solid fundament ideatic, dar solicită un *ascetism specific,* pentru a transfera *principiul biologic al utilităţii vitale... constituţional insensibil la structurile ideale* în universul conceptual. Diferenţierea făcută între puţinii *iubitori ai privirii* şi marea majoritate a celor captivi în *neliniştile vitale şi biologice ale vieţii cotidiene* este totodată şi o scală valorică socială. Filogenza artei moderne este căutată cu scrupulozitate, prin procedee raţional anatomice, însă cu o plăcere gnoseologică şi o adeziune entuziastă, ce exclud refuzul din prejudecată. Starea de spirit este mai degrabă plină de o bunăvoinţă iniţială. Descoperind rădăcinile procesului de „dezumanizare" a artei moderne, care merg până la estetica romanticilor, Ortega arată că stilul ei se caracterizează

Scanned with OKEN Scanner

prin înstrăinare perceptivă faţă de public. Explicaţia o găseşte în procesul de hiperconcentrare în jurul conţinutului ei „pur estetic" şi neglijării reflectării celorlalte calităţi ale viului. Simultan este sesizabil şi procesul de dezestetizare a realităţii naturale şi totala indiferenţă la valorile estetice ale acesteia. O certitudine a sociologiei artei este faptul că, arta tradiţională *plăcea sau nu plăcea,* în timp ce arta modernă este acceptată în măsura comprehensibilităţii ei. Există o elită care o înţelege şi marea majoritate care nu o înţelege. În aceste condiţii, marea masă nu poate fi nicidecum receptivă la inovaţiile atât de mult căutate de artist.

Ruptura socială provocată de arta modernă este de fapt un epifenomen al unei mult mai profunde sciziuni sociale, având la bază diferenţele psihologice şi intelectuale generate de gradul diferit de educaţie. Se mai poate vorbi în această situaţie de egalitate a oamenilor în faţa binefacerilor culturii şi civilizaţiei? Activitatea artistică este, în felul acesta, un vector social care creează antagonisme, chiar dacă doar la nivel declarativ. Masa amorfă şi indisciplinată, fără o structuralitate anatomică, este consecinţa promovării unui egalitarism social prost înţeles, nu ca egalitate a şanselor şi a libertăţilor individuale, ci ca o egalitate a statutului şi a puterii sociale, a aspiraţiilor şi, în cele din urmă, a egalităţii înzestrării spirituale a oamenilor. Pentru marea masă, delectarea estetică nu este o atitudine psihologică fundamental diferenţiată de cea adoptată în celelalte activităţi ale vieţii cotidiene. În obiectul de artă îi captează atenţia aceleaşi valori ca şi în viaţa de zi cu zi, axate în primul rând pe motivaţia, forma şi trăirile sufleteşti ale omului comun. Pentru el, arta este priceperea artistului de a-i comunica aceste valori, într-un mod cât mai eficient. Mulţimea acceptă lucrările în care sunt reprezentate personaje masculine sau feminine cu care, la modul ipotetic, i-ar plăcea să convieţuiască. Pentru o viziune mai amplă asupra

Scanned with OKEN Scanner

fenomenului, se impune însă şi diferenţierea noţiunii de *impopular* de aceea de *a nu fi popular*. Stilul modern este iniţial lipsit de popularitate, fără însă a fi impopular, dar unele din manifestările sale devin impopulare sau chiar antipopulare. Populistul înarmat cu prejudecăţi, ce inevitabil ar conduce la tirania majorităţii, se simte agresat şi apelează la *drepturile omului*, părându-i-se total injustă împărţirea în cele două categorii: cei ce înţeleg (o minoritate) şi cei ce nu înţeleg arta modernă (majoritatea).

Arta modernă nu se vrea una pentru oameni în general, devenind astfel tot mai mult, o „artă artistică", adică o artă pentru artişti şi critici. Ea se vrea recepţionată doar la nivelul intelectului, marginalizând trăirile afective sau izolându-le în sfera intim privată sau a subconştientului colectiv. Ortega ierarhizează calităţile necesare receptorului artei moderne, începând cu perspicacitatea şi inteligenţa. Este evidentă aici întâietatea acordată de autor noţiunii spaniole de *concepto*, a cărui principală calitate este *agudeza* = *ascuţimea*. Însă aceste aptitudini fac posibilă înţelegerea doar a mesajului ideatic, eventual conţinut, şi mai puţin a adevăratei motivaţii a artei, care este trăirea estetică. Ele sunt total ineficiente, mai ales când este vorba de comunicarea senzorială şi rezonanţa ei afectivă, cerute de receptarea specifică obiectului de artă. Un aspect estetic se multiplică în numeroase imagini subiective când este receptat de mai multe persoane, bineînţeles cu puncte de vedere proprii. Dacă selectăm cazurile limită, de pe o ipotetic măsurabilă scală de gradaţie a spaţiului psihologic de reacţie la un fapt de viaţă obiectiv, avem: la o extremă este *realitatea umană trăită* prin participare afectivă şi efectivă la situaţie, cu diverse grade de apropiere, iar la cealaltă extremă, după diverse grade de îndepărtare, se află *realitatea contemplată*. Artistul modern caută cu înverşunare acest al doilea punct de vedere, „estetismul" său fiind constitutiv generic al „operei". El orientează

Scanned with OKEN Scanner

publicul în mod deliberat spre celelalte aspecte, realitatea umană devenind un pretext şi ocupând un loc din ce în ce mai periferic. El ne invită chiar a ne împotrivi ei, „a ne elibera" de ea, ca de o prejudecată. În această situaţie, devine absolut caducă orice apreciere, ca stângăcie, a îndepărtării de aspectul real şi chiar de trăirea autentic umană.

Whistler – Portretul mamei artistului, ostentativ intitulat *Aranjament în gri şi negru*

Rupând radical orice puncte de legătură cu trăirile lumii cotidiene şi eliminând (dacă este posibil) orice conţinut uman, artistul modern, mai mult sau mai puţin conştient, face imposibilă convieţuirea omului cu arta „estetizată" astfel. Nu se mai pune problema de a reprezenta omul într-un

Scanned with OKEN Scanner

mod cât mai „ingenios" (cât mai îndepărtat ca termen al metaforei), ci, ca victorie finală asupra umanului, căutarea plăcerii estetice „ pure" , prin eliminarea totală a însăşi problematicii umane. O astfel de concepţie extremistă şi utopică, nu poate duce decât la compromiterea spiritului avangardist. O ipotetică „lucrare de artă", indiferent cât de abstractizată (abstractizarea este şi ea o facultate eminamente umană), în care a dispărut cu totul orice trimitere către o realitate umană (definită prin triplul aspect bio-psiho-social), este, dacă nu de neimaginat, cel puţin de neînţeles. Singura ei justificare ar fi să se autodeclare „ultraobiect" independent, „valoare" transcedentală, care nu necesită nici un fel de interpretarea estetică (minimalism, unele situări extreme ale informalilor şi artiştilor pop).

Receptarea unei opere de către marea majoritate este direct proporţională cu mărimea valorilor umane conţinute, iar intensitatea trăiri umane în faţa ei este invers proporţională cu distanţa psihologică dintre obiectul artistic şi aspectul natural. Aceasta variază de la identitate, la semisuprapunere sau, în cazul artei moderne, la totala independenţă. Echivalentul artistic descriptiv al realităţii se deplasează accelerat spre non-echivalenţă, ajungându-se la „ultra-obiecte de artă", autonome şi transcendente în raport cu umanitatea, care populează însă *lumea artei*. Această dificultate de receptare a artei moderne are ca efect sociologic asupra publicului, divizarea sa în câteva categorii:

- un grup puţin numeros dar care o receptează pozitiv
- un grup care o priveşte cu dezaprobare, fiindu-i chiar ostil
- un număr mare de *snobi* care afişează aprecieri favorabile doar pentru că „aşa se cade" sau „dă bine". Această categorie, chiar dacă nu cea mai numeroasă, este de fapt aceea care creează în mod hotărâtor *mitul*. Ei adoptă la modul superficial reale valori la fel de uşor ca şi false valori şi afişează

Scanned with OKEN Scanner

ostentativ pseudovaloarea sloganului „la modă". Prin număr şi impact monden, ei trebuie luaţi în considerare, mai ales din cauza posibilităţilor actuale, cum sunt cele oferite de uşurinţa propagării informaţiei dar şi a pseudoinformaţiei, prin explozia mass-media sau reţelele de tip Internet.

- marea masă, absolut indiferentă.

Pentru antropologia artei, dintre diversele interpretări subiective, cel al realităţii umane este primordial, origine a tuturor celorlalte, în care se şi regăsesc mai mult sau mai puţin. Realitatea umană are o întâietate intrinsecă care se poate echivala cu însăşi noţiunea de realitate. Corpul şi dimensiunea psiho-socială a omului contemporan rămân în continuare centru de interes al investigaţiilor artistului vizual şi un teren fertil, mereu actual pentru cele mai originale interpretări. Condiţia este deplina sinceritate, întrucât unicitatea personalităţii artistului şi mereu înnoitul context socio-cultural reduc substanţial riscul repetării identice a unor fapte de cultură deja asimilate de public. Un stil individual viguros, al artistului contemporan, poate fi soluţia **postmodernă** a epuizantei încordări de a inventa noi arte, de până la finele deceniului 9 al secolului XX. Tendinţa spre refacerea prin sinteză, a sincretismului originar al artei, este din ce în ce mai evidentă în etapa actuală a acesteia. Acelaşi impuls vital animă stilul contemporan, în cele mai diverse manifestări artistice: muzică, arte vizuale, literatură, teatru, dans... Similitudinea sensului lor antropologic determină consecinţe sociale identice şi, ca rezultat, la sfârşitul anilor 80, postmodernismul aduce un optimism prudent dar proaspăt. A fi postmodern înseamnă a trăi şi a crea în prezent, fără a uita însă trecutul, şi mai ales, încercând a desluşi viitorul. Se restabileşte astfel legătura firească a creatorului contemporan cu valorile

Scanned with OKEN Scanner

artistice istorice, indiferent de epocă, legitimând actualul eclectism, în care diversitatea şi poziţiile antitetice sunt pe deplin justificabile.

Artistul are din nou dreptul la amestecul stilistic, cu condiţia de a nu fi anacronic, nici citaţionist, ci un autentic creator, prin reevaluarea trecutului. El regăseşte bucuria senzorială de a manipula materiale şi culori, eliberat de anxietăţile provocate de imperativul noului cu orice preţ şi nu se mai raportează la întreaga umanitate, ci la propriul său univers. Se reconturează treptat şi sentimentul purei delectări ca motivaţie primordială şi scop al unei importante părţi a activităţii artistice. Necorelată cu reacţiile afective şi intelectuale subiective, realitatea în sine nu impresionează şi nici nu este adevărată sau falsă. Ea doar există. Emoţionantă, autentică sau deformată, poate fi numai reflectarea ei în mintea oamenilor. Astfel, intuiţia, contemplaţia alogică, în afara oricărei intenţii raţional-conceptuale îşi găseşte justificarea estetică. Arta secolului XXI va fi *copilul vremurilor sale*, întrucât există o fidelă concordanţă între manifestările artei contemporane şi schimbările radicale survenite în viaţa omului.

Hans Sedlmayr (1896-1984), profesor la universitatea din Viena (1934-1951) şi München (1951-1956), în lucrarea sa *Revoluţia artei moderne* arată că *arta nu mai este artă*. După toate prefacerile şi încercările la care a fost supusă, a ajuns într-un veritabil punct mort sau în cel mai bun caz punct de cotitură, pentru că, fie s-a conformat unor cerinţe din afara ei, fie a căutat o independenţă totală de celelalte manifestări ale socialului. În ambele situaţii, ea se transformă în opusul ei: se geometrizează, se tehnicizează, se lasă pradă hazardului sau tenebrelor subconştientului sau este anihilată de teoretizări critice, fiind în toate aceste ipostaze în deplin dezacord cu realizările spectaculare din celelalte domenii de activitate umană. Arta plastică şi-a pierdut locul prestigios în ierarhia socială a

Scanned with OKEN Scanner

valorilor. Ieşirea din impas, autorul o vede în acea artă întemeiată pe *substanţa şi spiritul artei vechi şi eterne, ce refuză să se supună forţelor non-artistice şi nu renunţă la fondul uman, recunoaşte o ordine de valori şi se adaptează*. Ea îşi poate redescoperi valoarea doar dacă redă omului locul avut în arta autentică, prin aşezarea *teritoriului nou descoperit al extra-umanului într-un echilibru tensionat cu ideea nealterată a umanului.* Valoarea antropologică a operei este parte constitutivă a valorii artistice, plasând-o în rândul capodoperelor din marele *muzeu imaginar* al culturii universale. Pierre Restany afirma, încă din 1979: *În anii ce vin, să ne aşteptăm la apariţia unui umanism de sinteză. Se simte astfel, profilându-se la orizontul celui de-al treilea mileniu, intuiţia neo-spiritualistă a unui naturalism integral, gigantic catalizator şi accelerator al facultăţilor noastre de simţire, de gândire şi de acţiune, un panteism al sensibilităţii, ultim recurs al umanismului de sinteză.*

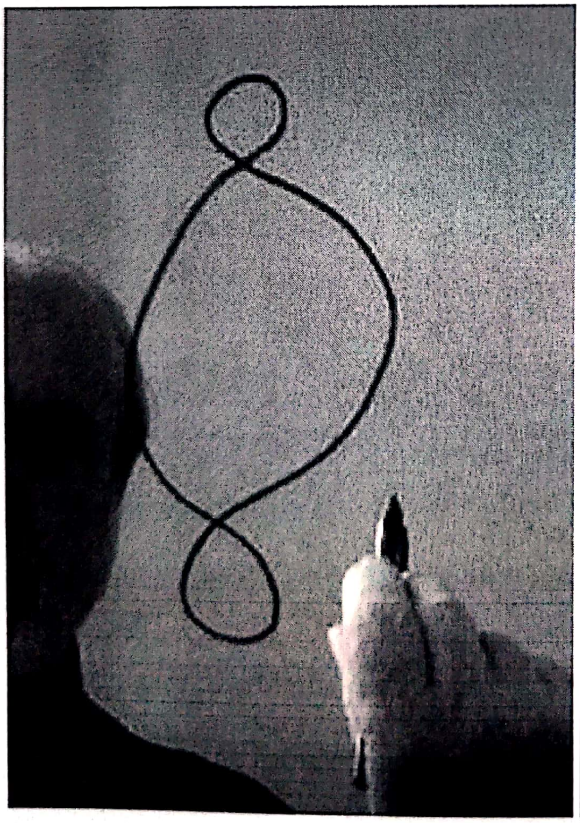
Gerhard Richter (1939...), pictor cu veleităţi postmoderne, vede în faptul că publicul receptor apreciază asemănător lucrările sale, o dovadă a valabilităţii tezei kantiene potrivit căreia, orice om este înzestrat din naştere cu capacitatea de a sesiza valoarea artistică. Păstrând caracterul figurativ, Richter se îndepărtează mult de estetica hiperrealismului. El transpune imaginea foto, pe pânză, în tehnica uleiului, eliminând coloritul vioi, de tip publicitar şi conturul net al formelor. Deşi preia mult din imagistica reclamelor, el depăşeşte stereotipul şi trivialitatea acestora, selectând şi transfigurând mult, atât prin tratarea lejeră a desenului cât şi prin folosirea griului neutru. În acest fel, el se îndepărtează de coloritul local, naturalist, ajungând la misterul anonimatului cromatic specific picturii sale.

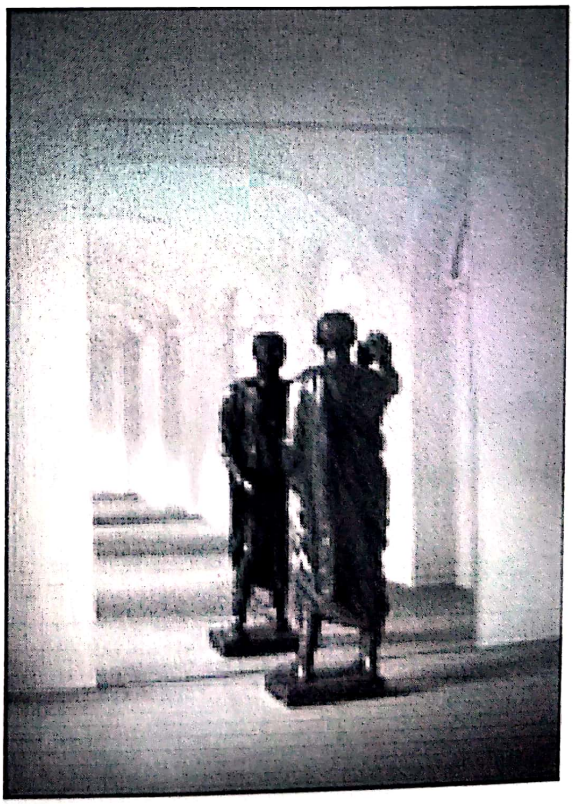
Scanned with OKEN Scanner

Gerhard Richter - *Confrontation* 1 şi II, 1988 şi *Dead 2*, 1988

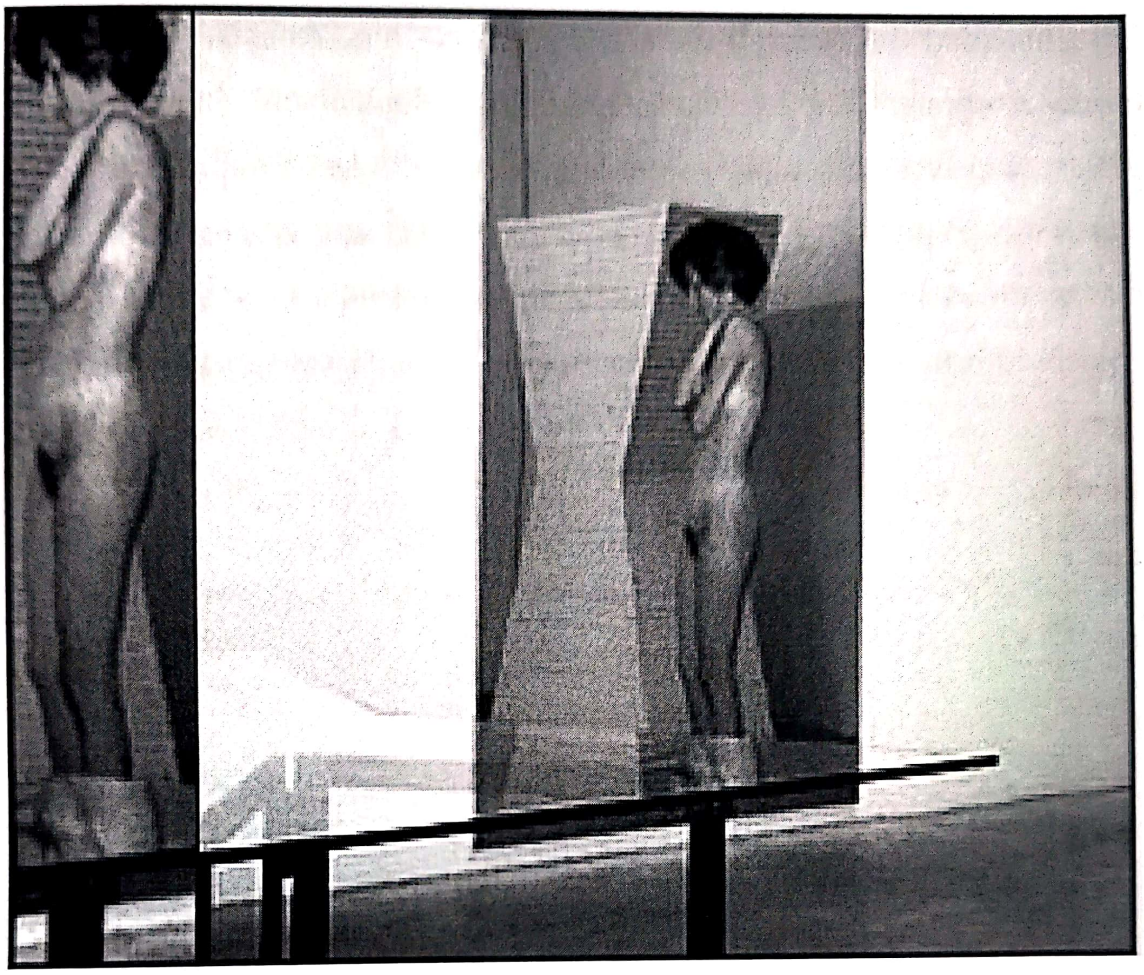
Scanned with OKEN Scanner

Michelangelo Pistoletto (1933...) încă de la prima expoziţie personală, îşi dezvăluie un mod de a simţi lumea şi destinul uman, ce va reprezenta o dimensiune arhetipală de-a lungul întregului său demers artistic. Dovedind afinităţi cu viziunea lui Francis Bacon, el este receptiv la destinul solitar al *omului-obiect*, nevoit să facă faţă unui climat adesea străin, ce-l obligă la singurătate. După 1962, prin *imagini-oglinzi* originale, ajunge la compoziţii de fotomontaje cu chipuri omeneşti în mărime naturală. Artistul începe separat, cu propriul chip, apoi lucrarea capătă amploare şi diversitate, apărând grupuri de personaje în serie. Imaginea antropomorfă, proiectată în decor, se intercalează printr-un procedeu trompe l-oeil în fondul ambiental. Prin folosirea oglinzii ca mijloc artistic, autorul conlucrează cu receptorul, punându-l în ipostaze misterioase şi inedite, în care rolul artistului se poate inversa cu cel al spectatorului actant, prezent în oglindă.





Scanned with OKEN Scanner

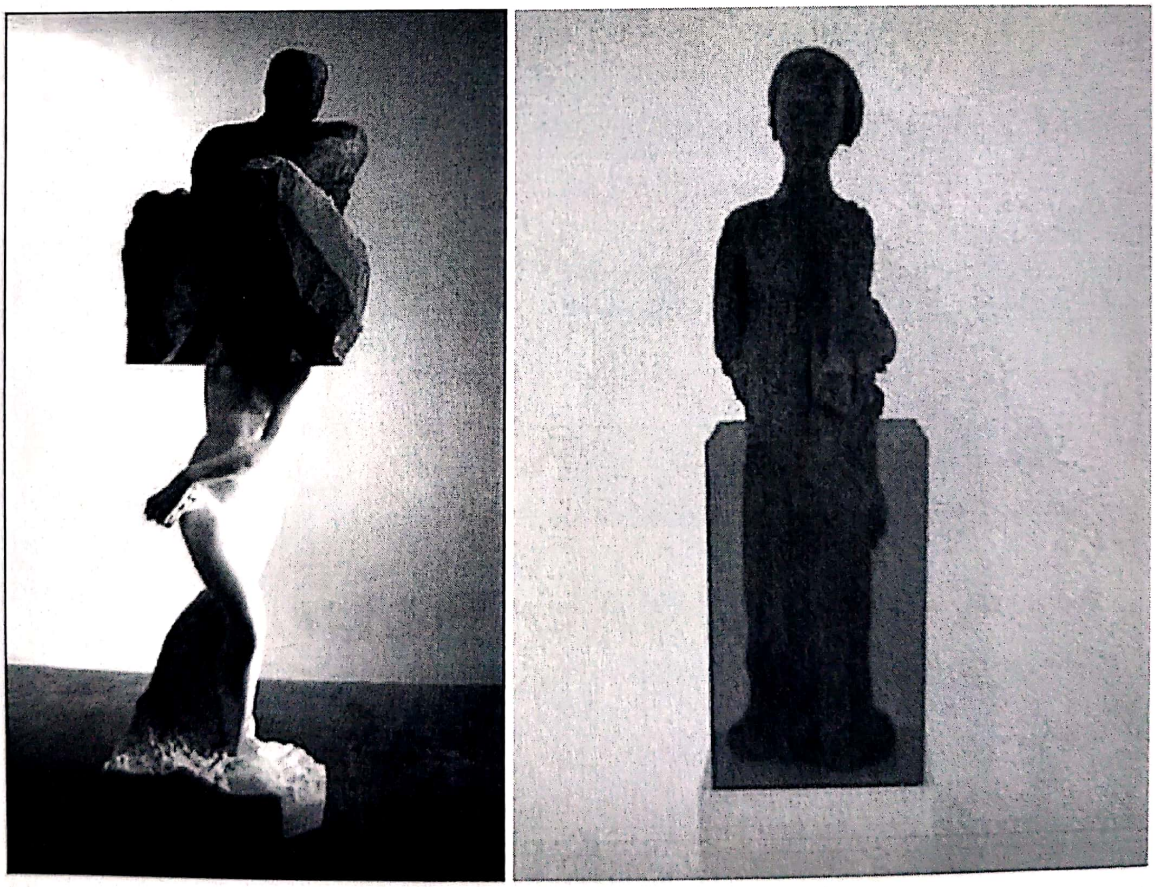


Michelangelo Pistoletto – *Autoportret* şi *In primo luogo (in the first place),* 1997

Michelangelo Pistoletto – *Odaliscă* şi *Marzia con la bambina*, 1963 , picturi - oglindă
Sonnabend Gallery, New York

Scanned with OKEN Scanner

Contopind în aceeaşi lucrare exactitatea hiperrealistă, de factură obiectiv-fotografică, cu lejeritatea specifică gestualismului, între 1981 şi 1985, artistul creează sculpturi supradimensionate, înalte de aproximativ de 3 metri din poliuretan şi marmură. Noutatea adusă este alternarea de zone desăvârşit modelate, de factură praxiteliană, cu altele conţinute, ascunse încă în blocul inform. Părând o variantă nefinalizată a unor venere elenistice, ele sugerează un conceptualism de factură postmodernă. Gambele se întrevăd în volumul neprelucrat de marmură sau material sintetic, iar în loc de cap apare o masă diformă.



Michelangelo Pistoletto - *Le quattro stagioni* (1983-85)

Scanned with OKEN Scanner

Artistul îl obligă pe receptorul, mai mult sau mai puţin avizat, de cele mai multe ori neavizat, să reacţioneze într-un mod diferit de experienţa cotidiană şi chiar faţă de experienţele sale estetice anterioare. Şocantă şi provocatoare a fost reprezentarea cubistă a corpului omenesc, fragmentată şi decupată unghiular, sau coloritul strident al foviştilor, cu totul arbitrar în raport de culoarea locală a pielii sau părului omenesc.

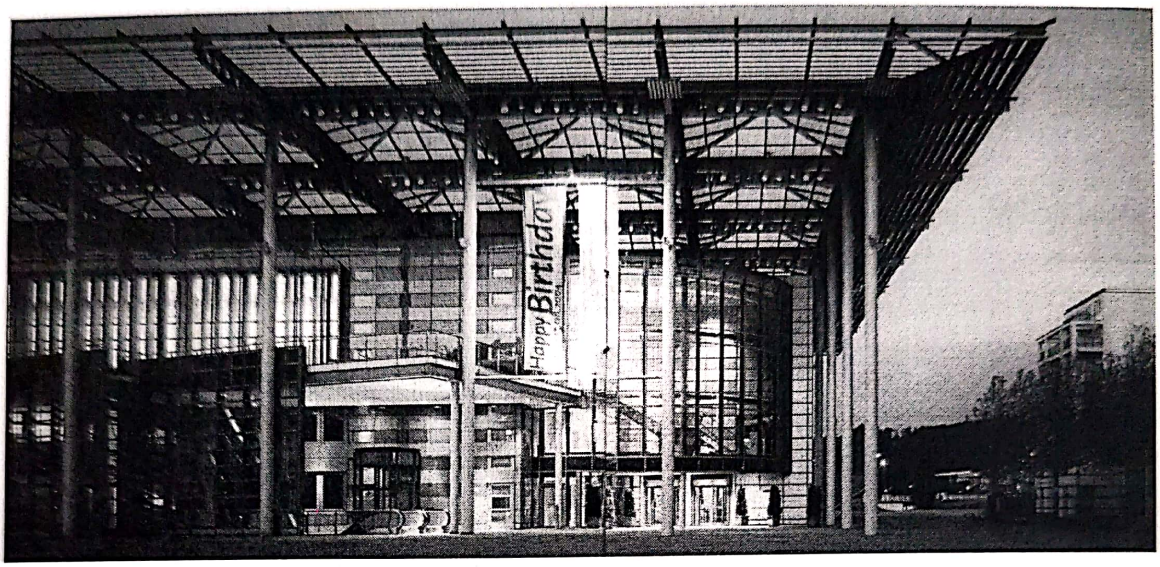
Michelangelo Pistoletto - *Venere degli stracci* (1967) Şocant este transferul nudului, de factură clasică, în trivialul ambient cotidian.

Lumina – Spatiu – Culoare: experiment Olafur Eliasson

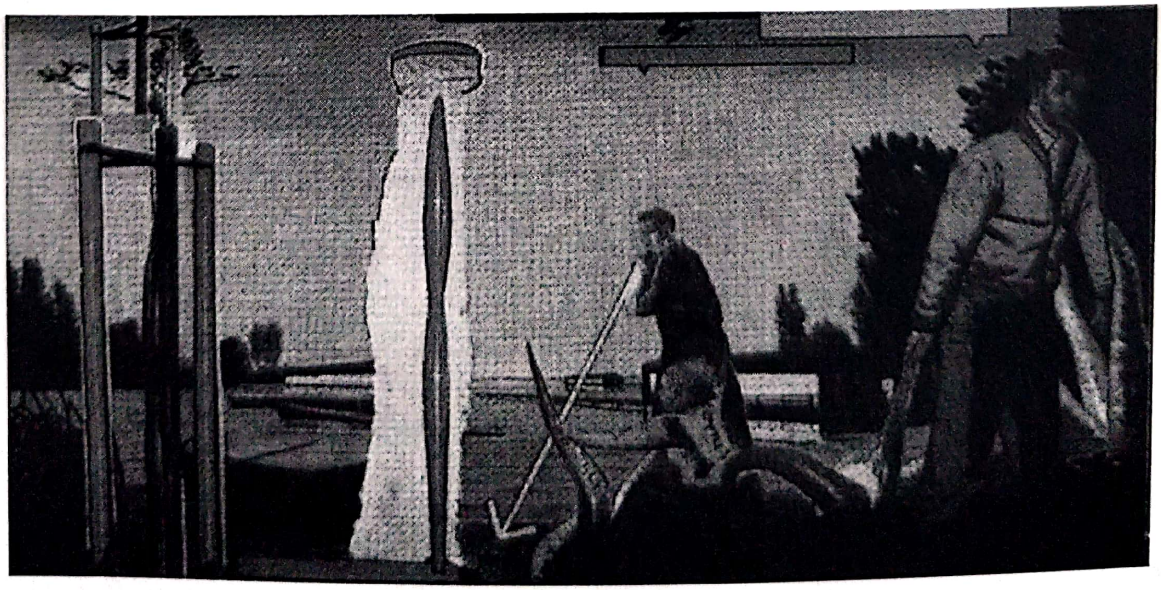
Muzeul de Arta din Wolfsburg a fost inaugurat in 1994 dar in relativ scurta sa existenta a dobandit o buna reputatie. Este un forum de comunicare, educatie, desbateri si expozitii ale artei din secolul nostru. Cladirea de forma cubica a muzeului a fost proiectata de arhitectul Peter

Scanned with OKEN Scanner

Schweger din Hamburg. In centrul ei se afla sala principala de expozitii, inconjurata de cabinete si camere de spectacol asezate pe doua nivele.



De la bun inceput, conceptia muzeului se axeaza pe sinergia dintre expozitiile temporare si colectia sa permanenta. Datorita extraordinarei versatilitati a arhitecturii polivalente se deschid nenumarate posibilitati de expunere, adaptate cerintelor specifice de efect maxim a lucrarilor de arta contemporana. Colectia permanenta :

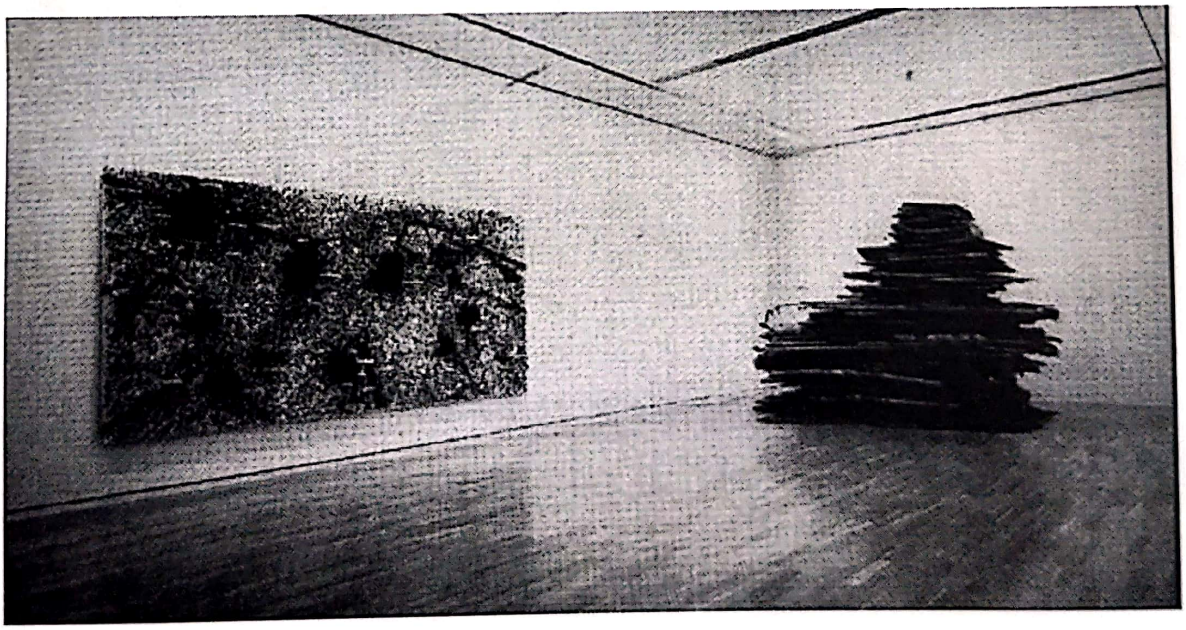


Neo Rauch – marea, 2000.

Scanned with OKEN Scanner

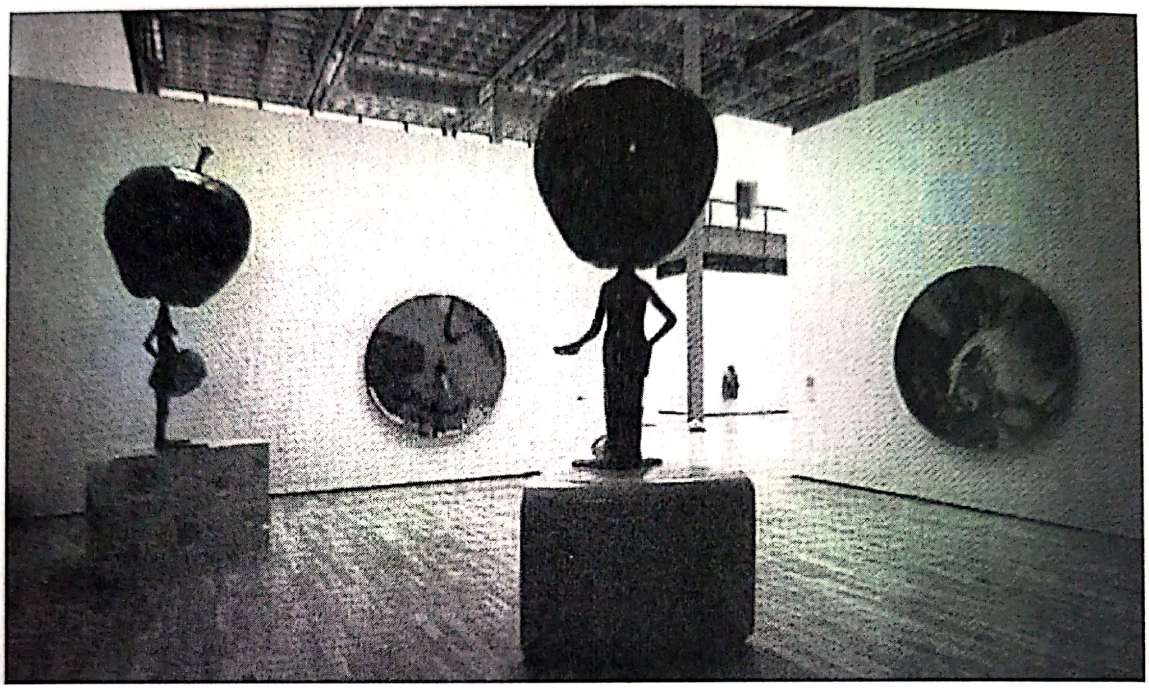
Elizabeth Peyton – Tony. 2000.

Manfred Perniche

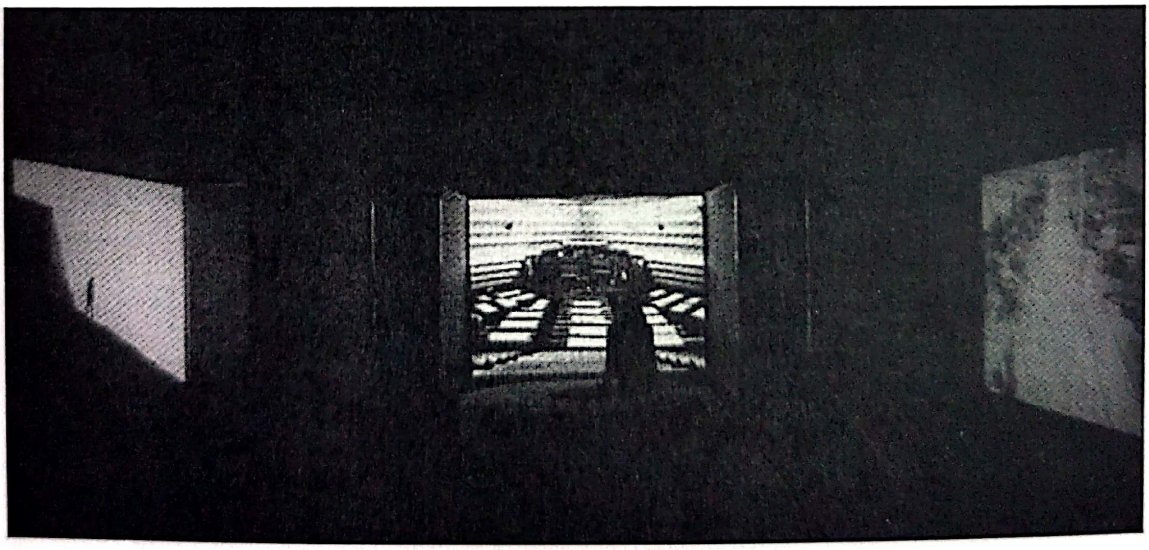


Anselm Kiefer- Viata secreta a plantelor si 20 de ani de singuratate.

Scanned with OKEN Scanner

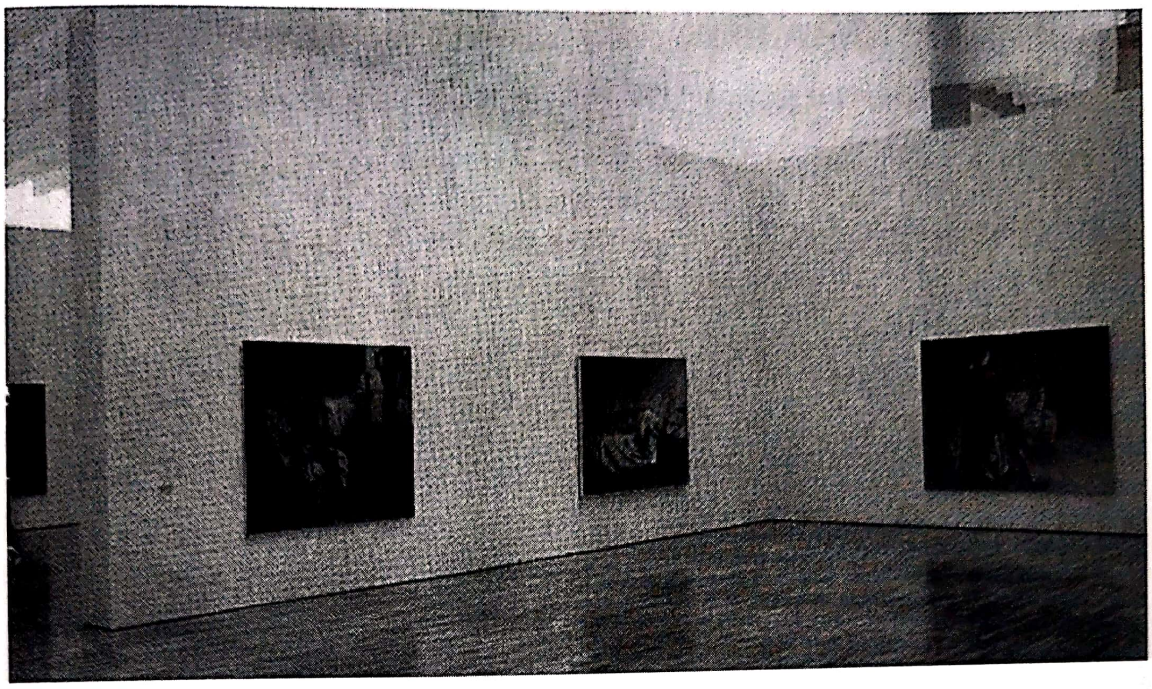


Paul McCarthy



Doug Aitken – interioare 2003.

Scanned with OKEN Scanner



Eric Fischl – pictura si desene, 2001.

Instalatia lui Olafur Eliasson, *Proiectul meteorologic* 2003 (fig.1), poate sa fie considerat un model reprezentativ pentru lucrarile sale cu lumina si poate chiar sa fie extins pentru a include lucrarile sale precedente. Artistul se bazeaza pe elemente primordiale ca lumina, pamintul, focul, aerul si apa pentru a se concentra asupra unor teme centrale ale naturii si a intelege transformarea mediului. Totusi, intrebarile cu privire la climat sau la morfologia peisajelor care apar in lucrarile sale nu sunt deloc auto-referitoare, ci sunt directionate intotdeauna inspre participarea persoanelor care impartasesc aceeasi sfera cu aceste fenomene: "Eu sunt mai ales interesat de relatia dintre individ, vizitator si mediul inconjurator in care acesta se gaseste. Pentru mine, punctul central este aceasta relatie .[12]

[12] Olafur Eliasson, "La fel ca in arta populara, eu sustrag fenomene naturale si reprezentari stiintifice: O conversatie cu Dieter Buchhart", *Kunstforum International* (Noiembrie/Decembrie 2003),pp.190-207, aici p.195

Scanned with OKEN Scanner

In afara de vizitatori, aranjamentul experimental include o fosta sala a turbinelor din centrul Londrei, 200 de lampi de monofrecventa, 3000 de metri patrati de folie de oglinda pe rame de metal si ceata artificiala.

Spatiul pare monumental.Oamenii care se misca, stau in picioare sau intinsi orizontal, par foarte mici. Aerul este umplut de o lumina galbena care radiaza dintr-un disc stralucitor, aparent circular si care devine mai densa in spatiul insusi dintre vizitatori. Fiecare pas ce ne apropie de forma asemanatoare cu soarele intensifica efectul magnetic ce radiaza de la aceasta. Oamenii uimiti sunt un element activ al "aranjamentelor experimentale", dupa cum isi descrie munca Olafur Eliasson.

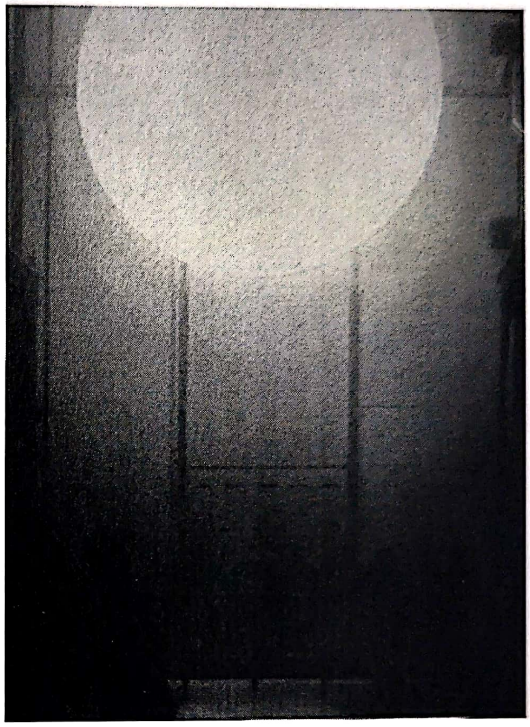
Fiecare vizitator poate sa se asigure cu usurinta de faptul ca acea forma, pe care privitorul o asociaza imediat cu soarele, se constituie din lampi aranjate intr-un semicerc in spatele unei folii de plastic transparente. Atunci cind se reflecta in oglinda din tavan, construita special in acest scop, lampile formeaza un cerc complet. Constructia acoperisului-oglinda poate fi vazuta de asemenea de la unul din nivelurile superioare. Astfel, nimic din ceea ce contribuie la efectul coplesitor al acestei lucrari nu este ascuns, totusi cunoasterea modului in care a fost realizata lucrarea nu ii diminueaza impactul. In aceasta atmosfera, cauza si efectul nu se exclud reciproc.

Lucrarile ce folosesc lumina, care includ oglinzi, constituie cel mai extins grup de teme al operei lui Olafur Eliasson. Totusi nu ar fi adecvat sa il descriem pe Eliasson ca fiind numai un artist al luminii. Lucrarile sale ce o folosesc, plus elementele de oglindire nu pot fi izolate de cele care utilizeaza pamintul, aerul, apa, ceata sau vintul. Aceste elemente sunt implicate intr-un fel sau altul si sunt strins legate in experimentele principale bazate pe lumina, care joaca totusi rolul central. Desi soarele insusi este sinonimul luminii, Eliasson, la granita dintre secolul XX si secolul XXI, foloseste un larg spectru

Scanned with OKEN Scanner

de posibilitati de a genera lumina artificial si astfel de a o transforma intr-un element "dozabil", de a o reflecta, de a o rasfringe si a o segmenta, pentru a o pune in diferite contexte.

Afişul expoziţiei şi instalatia lui Olafur Eliasson

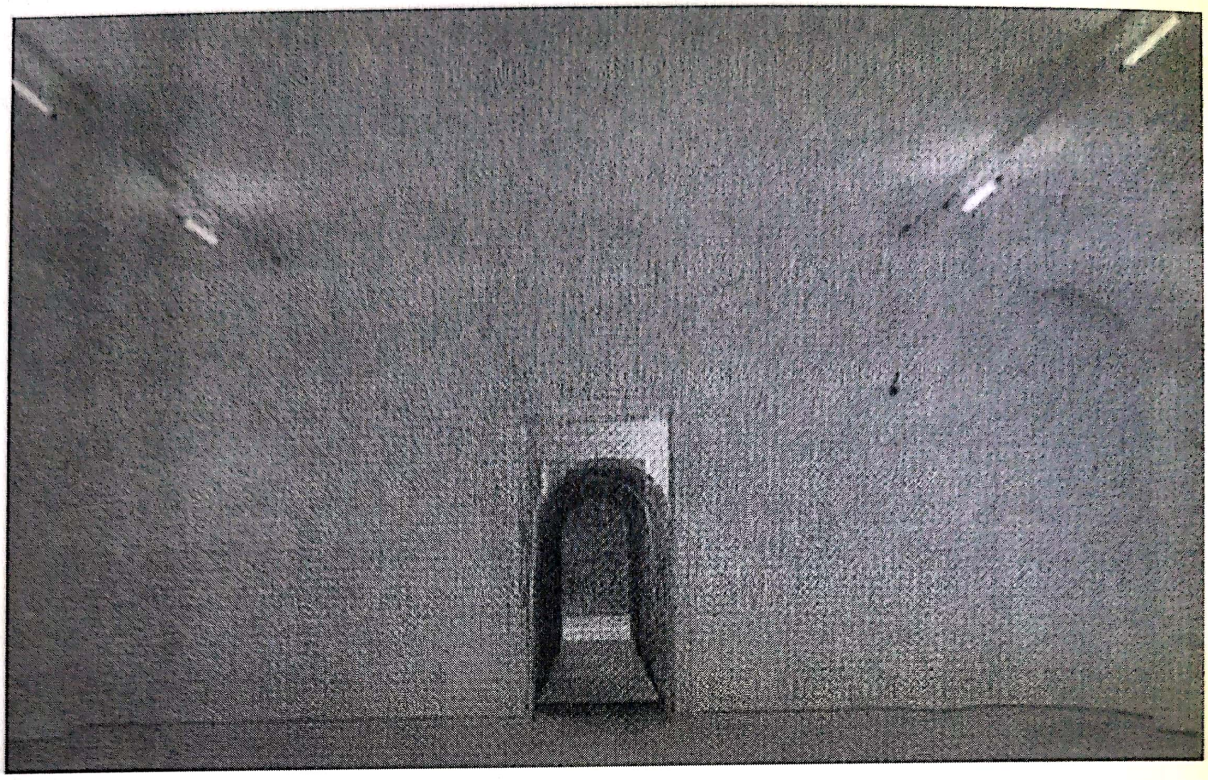


Proiectul meteorologic 2003

Incaperile iluminate de o lumina monofrecventa ne ofera o experienta complet noua. Se foloseste lumina amplasata la inaltime sau folie reflectorizanta – ca in lucrarea *Incapere pentru o culoare* din 1998. Vizitatorul stie ca lucrurile din aceasta incapere au culori diferite si totusi nu poate sa vada decit galbenul si doar sa-i distinga diferentele valorice.[13]

[13] Vezi de asemenea "Olafur Eliasson: 457 Words on Colour" in Miyake Akiko si Hans Ulrich Obrist (eds.), *Bridge the Gap?*, revista de program a Centrului de Arta Contemporana, CAC Kitakyushu, (Kitakyushu 2002), pp.76 si 77, citat in *Olafur Eliasson:Colour Memory and Other Informal Shadows*, exh. cat. Astrup Fearnley Museet pentru Moderne Kunst (Oslo 2004), p.90.

Scanned with OKEN Scanner



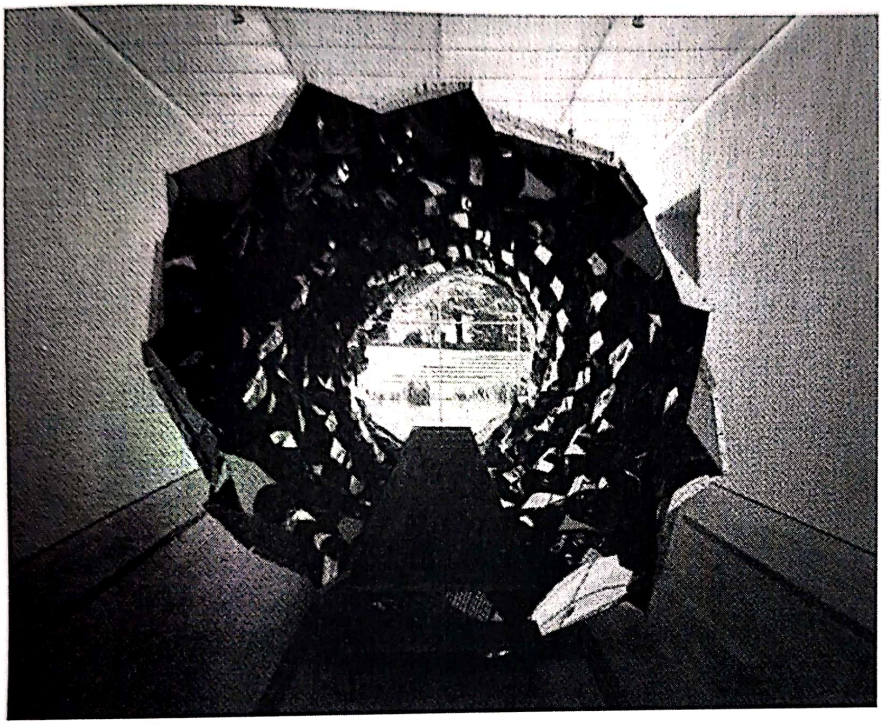
Incapere pentru o singura culoare, 1998 Lumini monofrecvente; dimensiuni variabile. Courtesy neugerriemschneider, Berlin, si Galeria Tania Bonakdar, New York.

Dupa *Incaperea pentru o singura culoare* de la inceputul expozitiei, drumul trece peste un podium, printr-un tunel in forma de spirala construit din oglinzi lustruite din otel inoxidabil. Este lucrarea din 2002, *Viziunea ta spiralata* (fig.11). La inceput, reflexele vizitatorului se concentreaza asupra incaperii inundata in lumina galbena, pe care a lasat-o in urma si pe masura ce inainteaza, privitorul este capabil sa perceapa elementele care determina spatiul incaperii de la capatul tunelului. Aceasta schimbare de perceptie este fenomenul de baza in opera lui Olafur Eliasson. El este interesat de a "experimenta cu receptarea luminii si perceptia".[14] Deoarece perceptia luminii este un fenomen influentat cultural, un proces extrem de cultivat, Eliasson afirma : "Ma intereseaza procesul observarii, dincolo de discrepanta cunostintelor oferite si cunoasterii produse de experienta reala. Ma intereseaza

[14] Bohme 1993 (vezi notita 2), p.14

Scanned with OKEN Scanner

cum ne vedem vietile in cadrul societatii."[15] si: "Ceea ce privim este tema insasi dar este mai important *cum* ne raportam la aceasta tema."[16] Aceasta inseamna ca mai probabil lucrurile se cuprind in ele insele si nu ca ele se refera la altceva.

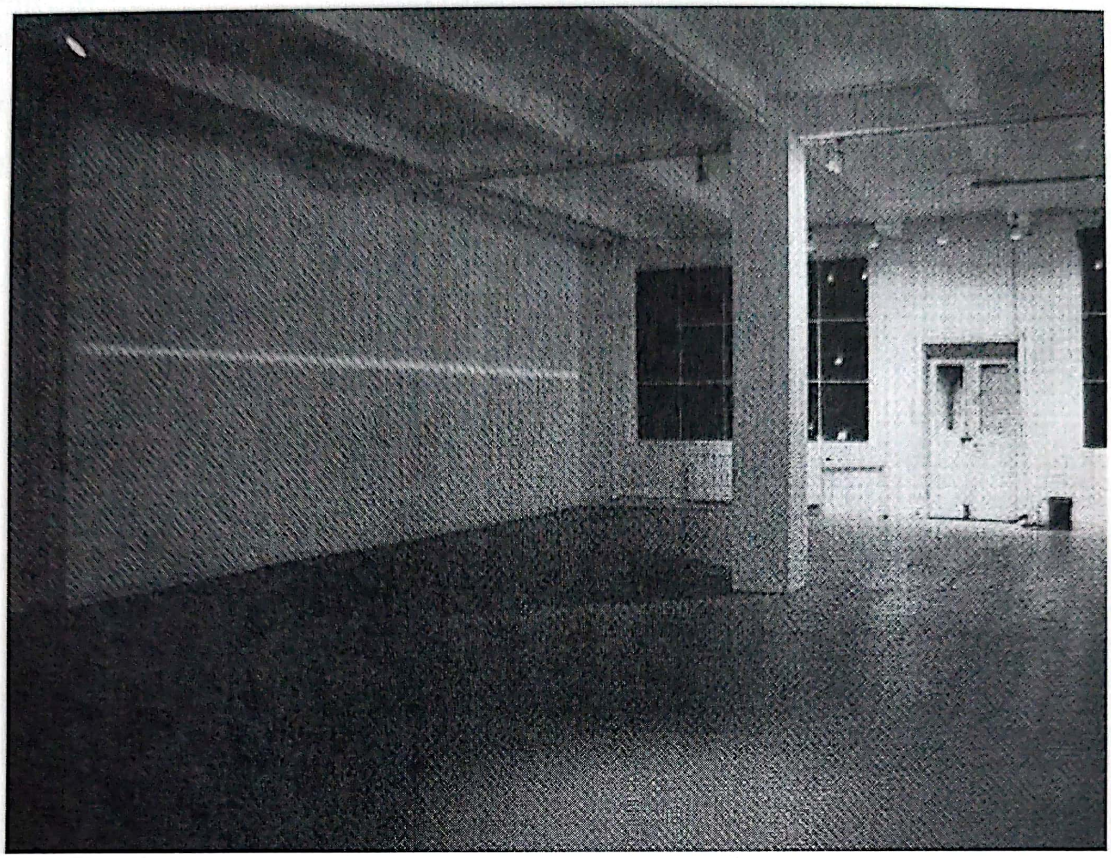


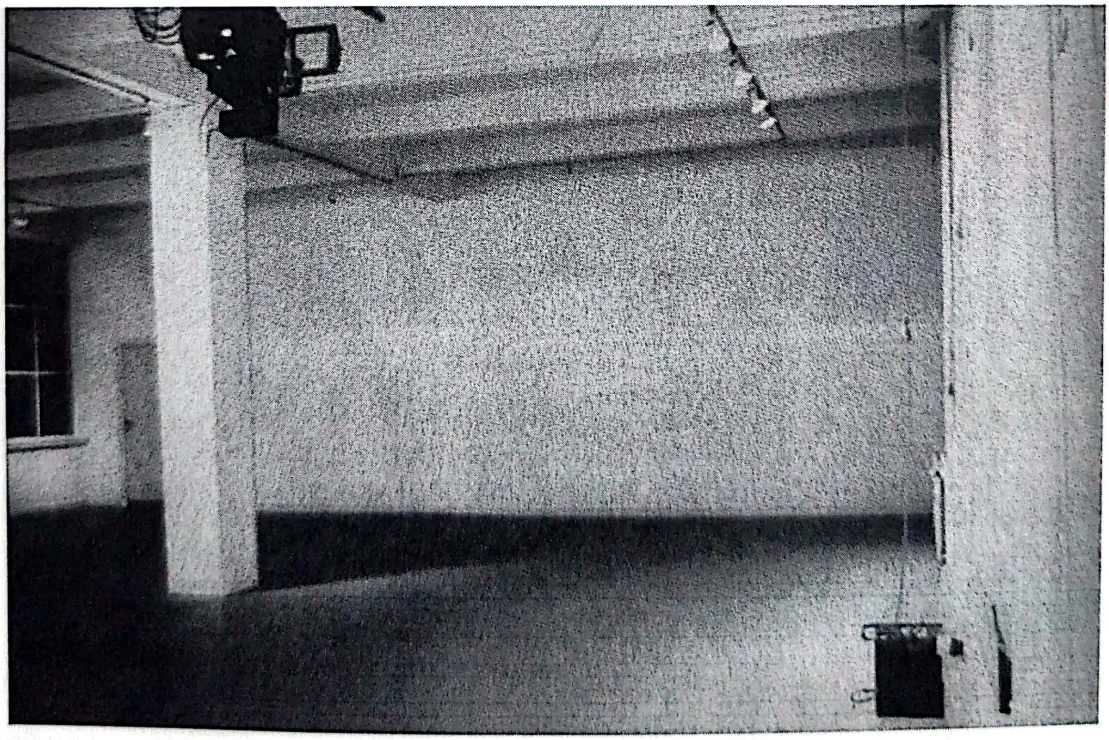
2002, *Viziunea ta spiralata* (fig.11). Oglinda din otel inoxidabil, bare de otel 320x320x800cm. Colectia Christian Boros, Wuppertal

A treia lucrare din 1991, *Infinit* (fig.2), contine o idee de baza, care va fi ulterior preluata si dezvoltata in alte lucrari: cu un proiector si o lentila de plastic cu filtru albastru, o banda de lumina de aproximativ 10 cm este proiectata orizontal pe un perete. Este situata la nivelul ochilor si astfel se afla in "orizontul" artistului si al receptorilor sai.

[15] Eliasson 2003 (vezi notita 2), p.205
[16] Olafur Eliasson in conversatie cu autorul la data de 2 Ianuarie 2004.

Scanned with OKEN Scanner

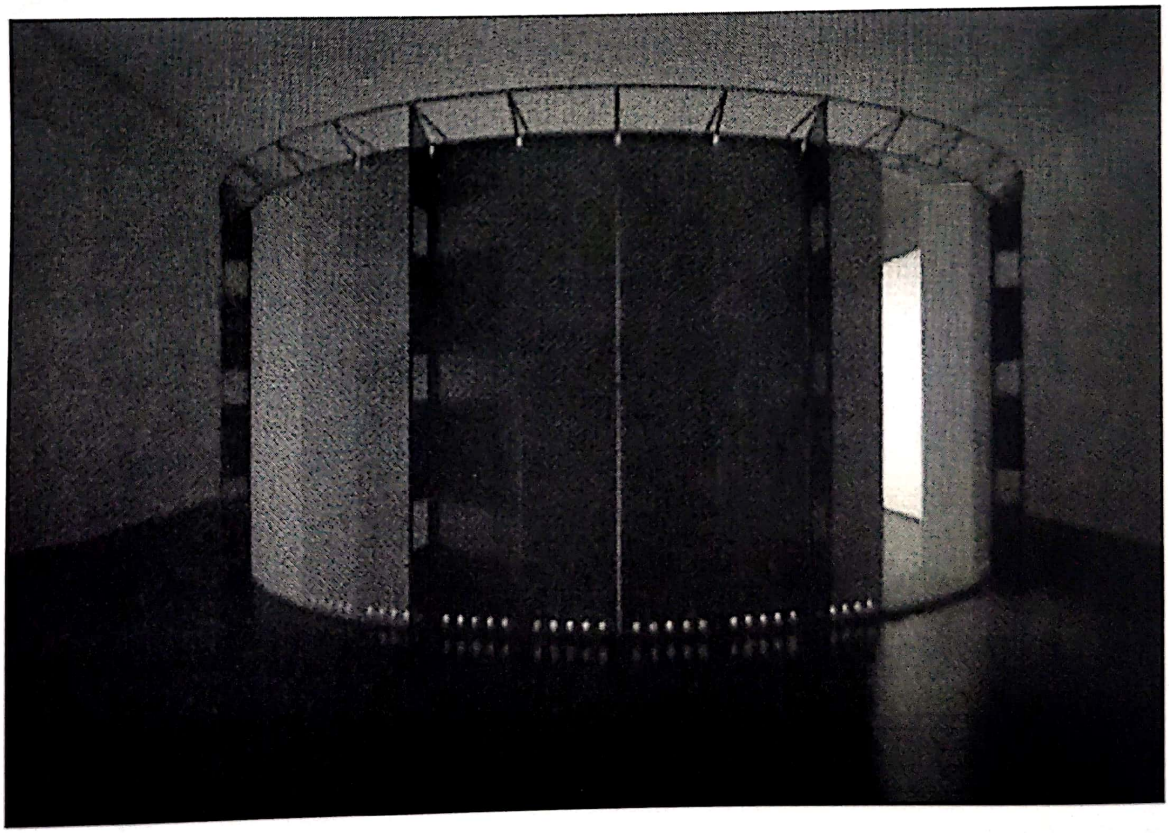




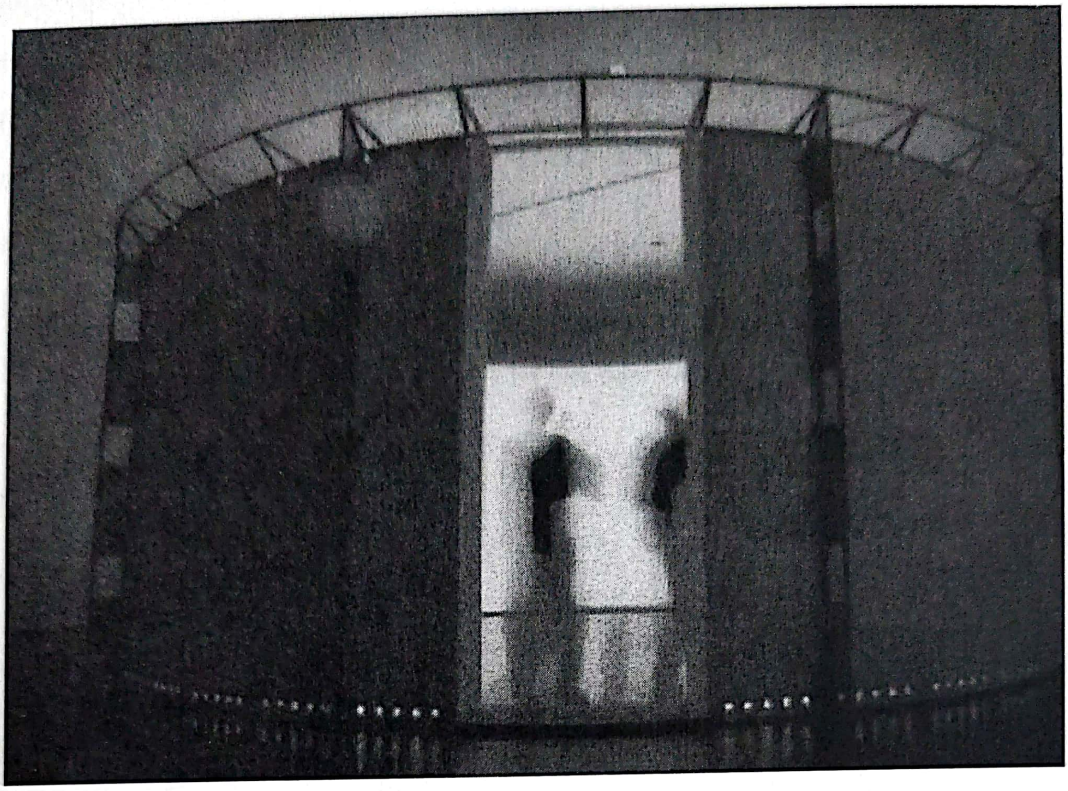
1991, *Infinit* (fig.2), Proiector de lumina, filtru de culoare; dimensiuni variabile. Courtesy neugerriemschneider, Berlin, si Galeria Tania Bonakdar, New York

Scanned with OKEN Scanner

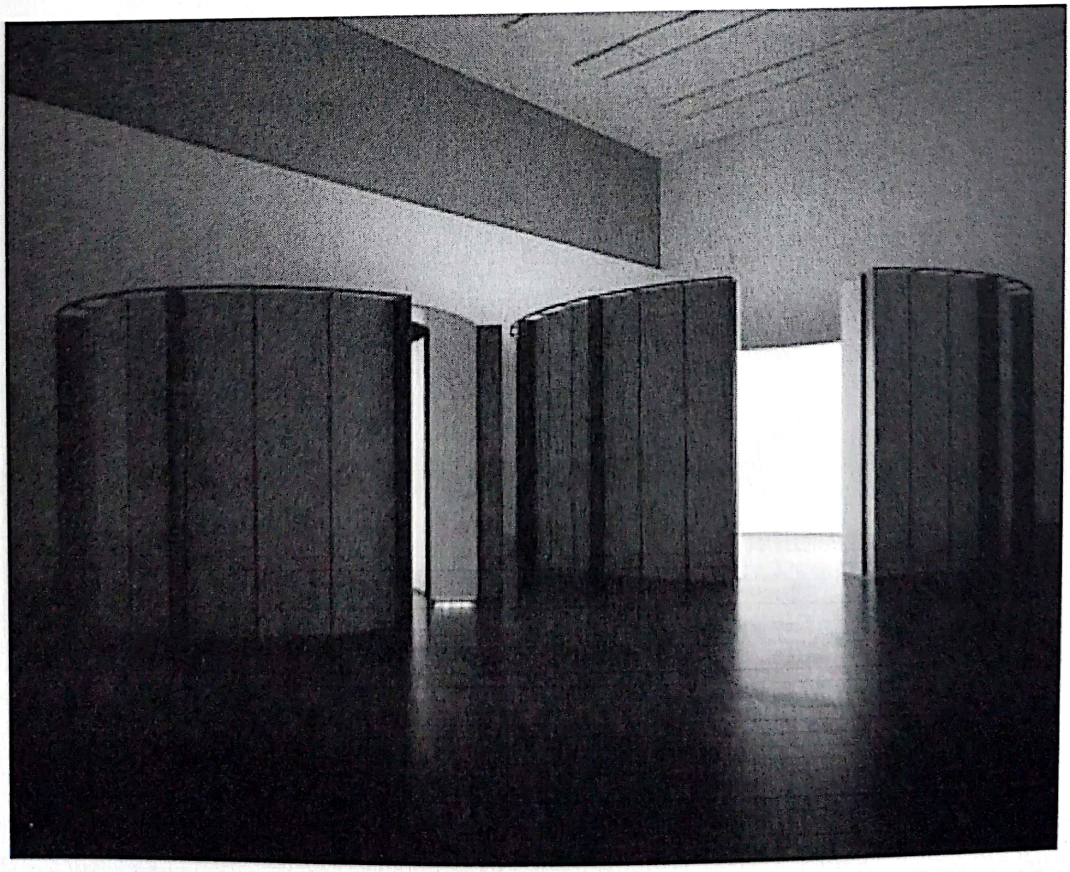
In timp ce ochii s-au obisnuit cu incaperile cu lumina monofrecventa, dupa un timp, privitorul ajunge intr-o incapere in care culorile se schimba permanent in functie de culoarea spectrului. In *Incapere de 360 de grade pentru toate culorile* , 2002 (fig.6), vizitatorul chiar se misca intr-un spatiu circular plin de culori, in interiorul caruia culorile se schimba permanent si complet. Inainte ca incaperea sa se umple cu urmatoarea culoare, vizitatorul este scufundat, pentru jumatate de minut, intr-un continuum culoare-spatiu, eliberat de orice alt reper concret. Invaluit de-a dreptul in culoare, acest aranjament ii lasa pe privitori sa perceapa in felul lor propriu, individual, aceasta experienta a alternarii culorilor pure.



Scanned with OKEN Scanner

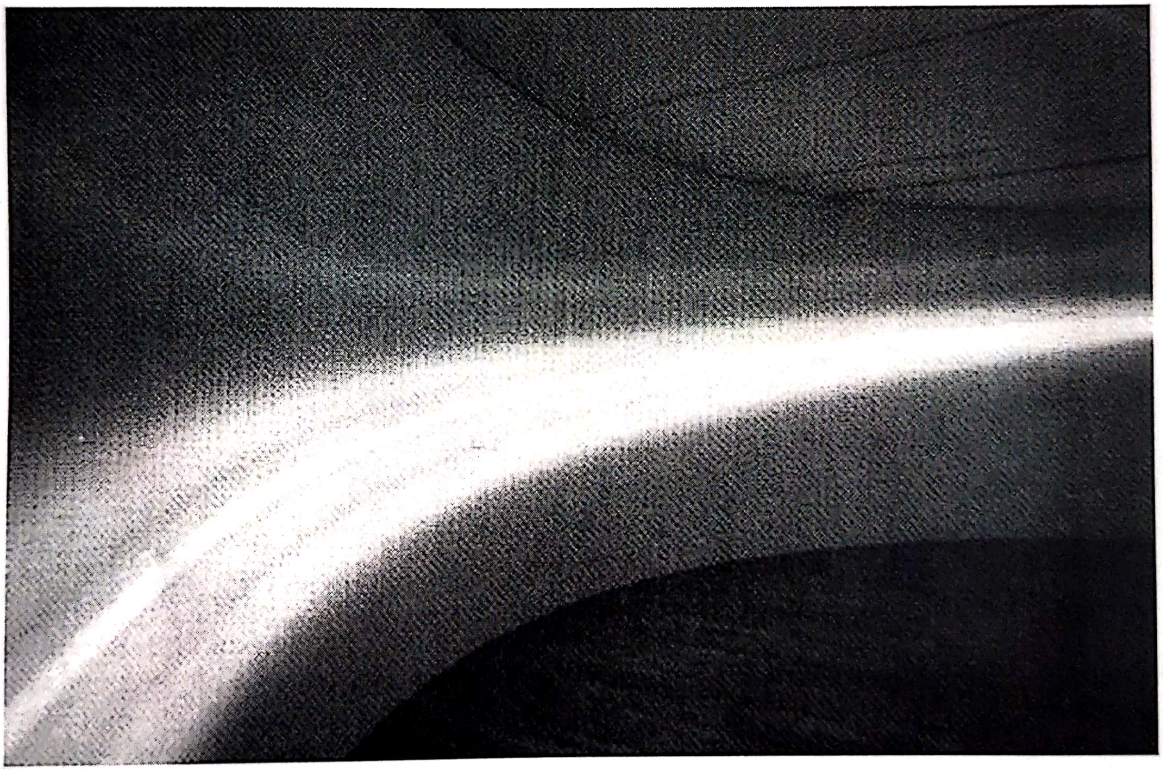


Incapere de 360 de grade pentru toate culorile , 2002 (fig.6) Folie de prioector, dispozitiv de control, otel inoxidabil, lemn.Inaltime 320cm, / 815 cm.Colectie personala



Scanned with OKEN Scanner

Principiul incaperii perfect circulare formeaza baza nu numai pentru *Incapere de 360 de grade pentru toate culorile*, ci si pentru *Sperante de 360 de grade*, 2001 (fig.8). Prima dintre aceste incaperi circulare demonstreaza ca pentru lucrarile cu lumina ale lui Eliasson dimensiunile spatiului si orientarea in spatiu sunt indispensabile. In *Sperante de 360 de grade* o banda ingusta de lumina este proiectata pe peretele circular al unei incaperi, folosind un bec cu halogen si o lentila de far naval. Deoarece lentila farului este montata oarecum inclinata pe un motor rotitor, "orizontul de lumina" se misca printr-o rotatie care afecteaza simtul de echilibru al privitorului.

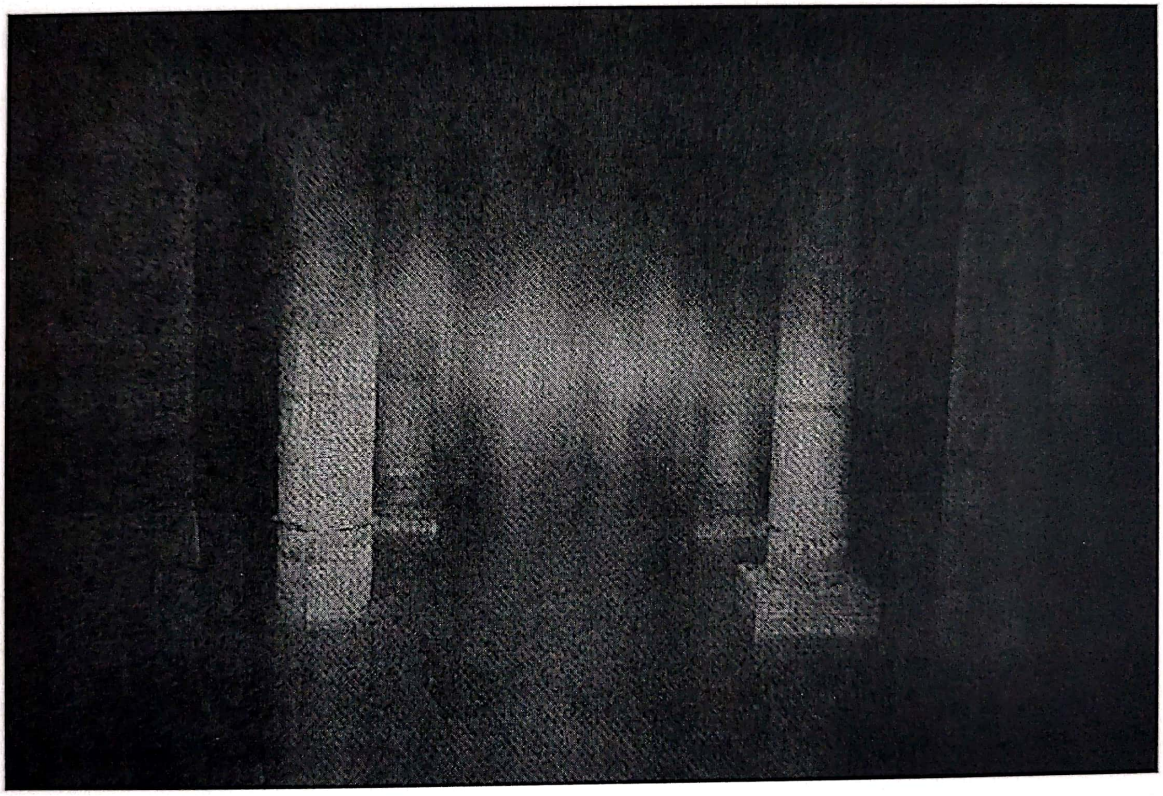


Sperante de 360 de grade, 2001 (fig.8). Lemn, lentile de far, lampi cu halogen, trepied, motor;dimensiuni variabile. Galeria Tanya Bonkdar, New York

Cind Eliasson vorbeste despre o "tranzitie inseparabila de la fenomen la spatiu" sau pina la fuziunea spatiului cu fenomenul, acest lucru se reflecta in opera sa in diverse moduri. In acest sens, *Frumusete* din 1993 (fig.3) este una dintre lucrarile ilustrative.

Scanned with OKEN Scanner

Lumina unui proiector se reflecta pe o perdea artificiala de apa, instalata intr-o incapere intunecata. Daca privitorul sta intr-o pozitie anume in incapere si priveste din unghiul potrivit, poate vedea un curcubeu. Miscarea, sau orice schimbare a pozitiei influenteaza culorile spectrului. Annelie Lutgens a atras deja atentia asupra "viziunii in miscare" in lucrarile lui Laszlo Moholy-Nagy si a subliniat semnificatia comparabila a miscarii in opera lui Eliasson.



Frumusete, 1993 (fig.3) Lampa fresnel, apa, capsule (ciocuri), furtun (conducta), folie de plastic, lemn, pompa; dimensiuni variabile, 3 variante. Proprietatea artistului.

Intentia lui Eliasson era de a "crea o constiinta a miscarilor noastre si a le integra in expozitie intr-un mod care sa ne permita sa percepem ceea ce cunoastem si sa cunoastem ceea ce percepem".[17] Cunoasterea unui curcubeu pe care "il aducem cu noi" se bazeaza, printre alte lucruri, pe cunoasterea unei rasfringeri a luminii in culorile spectrului, pe care o datoram cercetarilor lui

[17] Olafur Eliasson, "Liebe Besucherinnen und Besucher", in *The Mediated Motion* de Olafur Eliasson, ed.Eckart Schneider in cooperare cu Gunter Vogt, exh. cat.Kunsthaus Bregenz (Cologne 2004), p.11

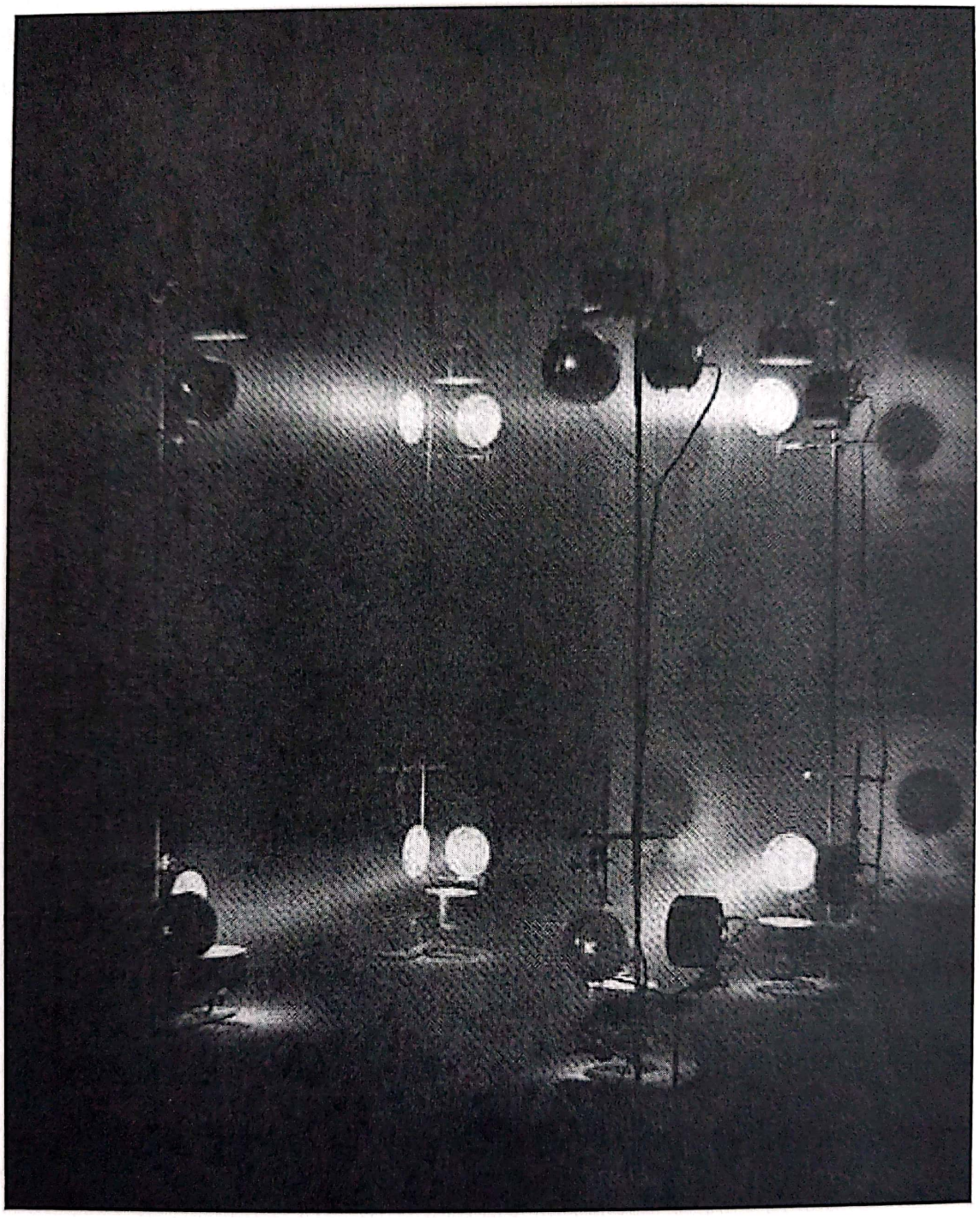
Scanned with OKEN Scanner

Isaak Newton. Desi in 1817 poetul John Keats, referindu-se la aceasta "lamurire", acuza oamenii de stiinta ca au privat acest fenomen natural de "poezia" sa prin detaliile stiintifice care explicau curcubeul[18], in prezent nu se mai pune aceasta problema. Dimpotriva, semicercul de lampi este in general considerat "frumos" nu numai pentru ca este asociat unui fenomen natural, in ciuda caracterului sau evident tehnico-stiintific. In cadrul fenomenului de curcubeu mentionat mai sus, din lucrarea *Frumusete*, un aspect in plus fata de vizualizarea culorilor devine evident: lumina depinde de interactiunea cu fizicul pentru a fi cit de cit vizibila. De aceea, pe linga ceata, Elisson genereaza de asemenea reflexii pe apa.

1 m cub de lumina, din 1999 se potriveste de asemenea in acest context de lumina vizualizata. Douazeci si patru de lampi sunt aranjate intr-o incapere plina cu aburi de ceata, astfel incit razele lor definesc numai un spatiu de un metru cub. Aici, ceata sustine vizualizarea luminii, care la rindul sau da vizibilitate unui volum imaterial. Eliasson explica acest lucru astfel: "Ideea de-materializarii si de-obiectivarii operei de arta nu mai este noua in acest sens, dar eu vreau in schimb, sa mut privitorul si principiile fenomenologice in centru. Daca vreau sa realizez acest lucru, trebuie sa fac apel la principiile perceptiei intr-o maniera efemera sau ilustrata corespunzator. Eu obtin aceasta prin incorporarea unui curcubeu, a cetii sau a unor anumite calitati care inconjura vizitatorul, precum spatiul. In acest fel, vizitatorul devine centrul, in locul picturii sau sculpturii, de exemplu. Intilnirea dintre vizitator si spatiu este centrala."[19]

[18] Vezi Richard Dawkins, "Bar Codes in the Stars", pp.10-12 in aceasta publicatie.
[19] Eliasson 2003 (vezi notita 4), p.199.

Scanned with OKEN Scanner

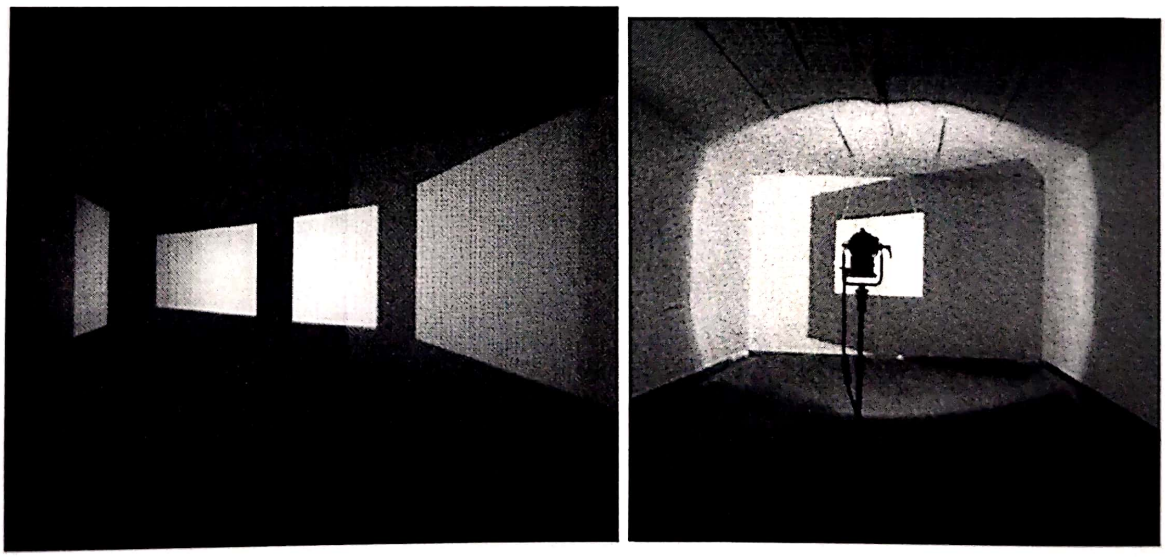


I m cub de lumina, 1999. 24 lampi de halogen, 4 trepieduri, masina de produs ceata 100x100x100cm.Andrew Kreps, New York

Inca de la inceput, aceste intilniri dintre vizitator si spatiu pe care Eliasson le produce intentionat, evolueaza diferit, dupa cum se poate observa in lucrarile ce folosesc lumina si oglindirea, drumurile lor intersectindu-se

Scanned with OKEN Scanner

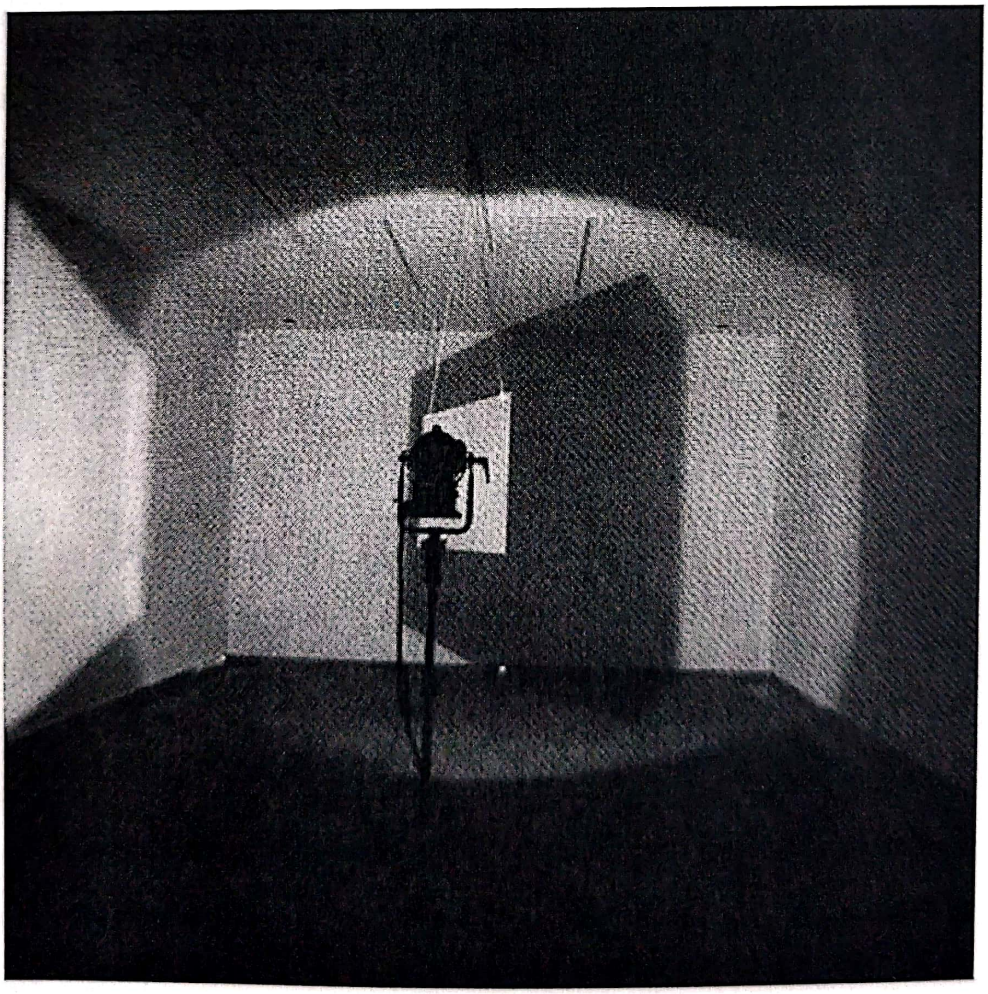
permanent. Daca un asemenea spatiu este redus la elementele sale de baza, avem la dispozitie nu numai un tavan si o podea, ci si un perete frontal iar in dreapta si stinga pereti ce se ingusteaza spre capatul incaperii. In multe lucrari, Eliasson foloseste aceste forme individuala de baza, proiectindu-le prin reflectoare mascate inspre peretii incaperilor rectangulare. Astfel, in lucrarea *Reimagineaza (versiunea extinsa)*, 2002 (fig.4), 12 reflectoare proiecteaza "pereti" vazuti dintr-o perspectiva centrala spre un perete care are cel putin 10 metri latime. Fiecare lampa este inchisa si deschisa cu incetinitorul, folosind un dispozitiv de control programat, cu frecvente individuale, astfel incit imaginile (compuse) ce arata incaperi privite din perspectiva centrala, din care pot fi vazute numai unele parti, sunt complementare sau se acopera reciproc, pentru a disparea din nou la scurt timp. Aceste simfonii ale elementelor spatiale demonstreaza principiul de baza al constructiilor incaperilor prin perspectiva centrala.



Reimagineaza (versiunea extinsa), 2002 (fig.4) Tema "dublarii" iluzorii a incaperii, generata prin de proiectie. 12 reflectoare, 12 gobo-uri, 12 trepieduri, dispozitiv de control. Dimensiuni variabile (latimea min.10m).Courtesy neugerriemschneider, Berlin si Galeria Tanya Bonakdar, New York.

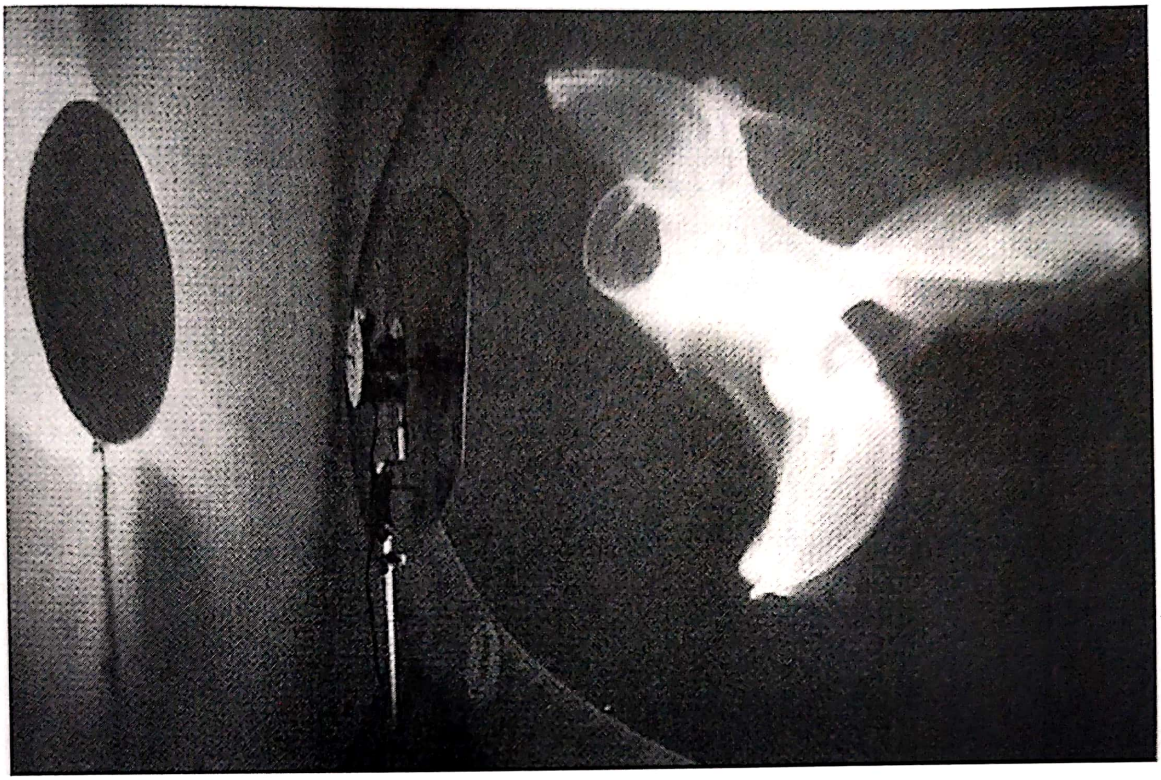
Scanned with OKEN Scanner

In *Eclipsa peretelui*, 2004 (fig.5), aranjamentul experimental se aplica in mod similar intregii incaperi, cu oglinda amplasata intre peretele frontal si reflectorul indreptat spre acesta. Oglinda, ale carei masuri sunt proportionale cu acelea ale peretelui din spatele ei, este agatata de un motor fixat in tavan, care se roteste o data pe minut. La un moment dat, umbra produsa de oglinda acopera in intregime peretele din spatele ei, pe parcursul rotirii continue, luminind in acelasi timp in intregime cu razele reflectate peretele opus, atita timp cit partea "oarba" (din spate) nu este luminata. Privitorul devine o parte integranta a miscarii sincronizate a oglinzii, a umbrei si a reflexiei, in functie de unde se afla pozitionat si nu poate evita acest lucru.



Eclipsa peretelui, 2004 Oglinda, motor, lampi HMI, trepied. Dimensiuni variabile. Galeria Tanya Bonakdar, New York.

Scanned with OKEN Scanner



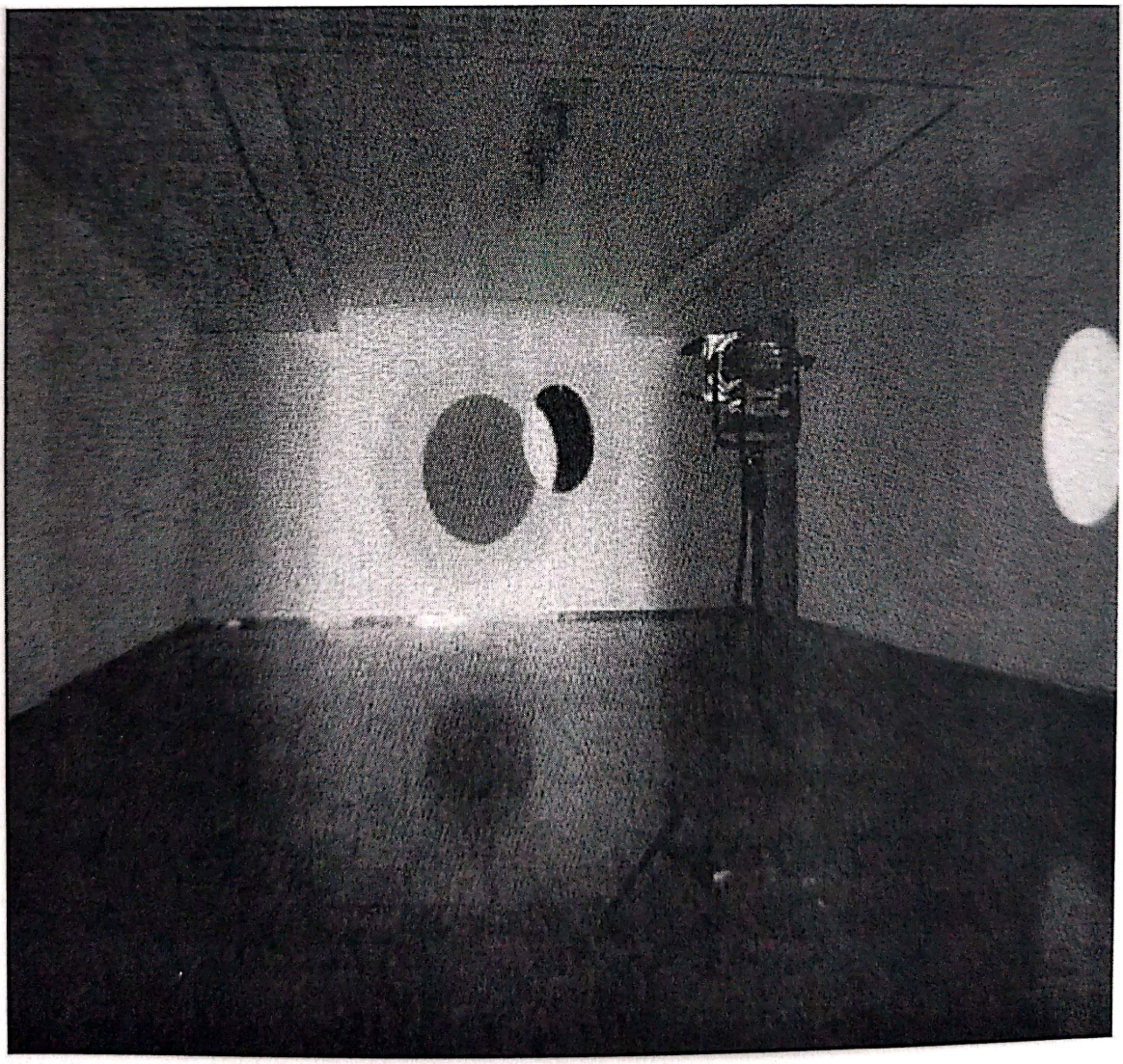
Eine Beschreibung einer Reflexion oder aber eine angenehme Ubung zu deren Eigenschaften,1995 Reflectoare, oglinda concava, panou de reflectare, motor, tub de plastic, oglinda inclinata, trepied; dimensiuni variabile.Colectia Christian Boros,Wuppertal.

Un alt grup de lucrari colorate se bazeaza pe principiul culorilor complementare: Aici, de asemenea, Eliasson este preocupat de rolul activ al privitorului. "Ceea ce se intimpla atunci este ca ochiul tau proiecteaza intr-adevar o imagine rasturnata, o imagine complementara, si pentru un moment devii tu insuti un proiector. Acesta e modul in care lucrarea poate, cum s-ar spune, sa ne priveasca la rindul ei, sa creeze ceva in noi. Imi place foarte mult ideea de a fi si noi proiectoare de lumina, proiectind lucrarea in incapere."[20] Lucrarea *Galbenul tau contra rosu si albastru*, 2004 (fig.7) contine unul sau mai multe discuri circulare compuse din sticla cu efect colorant, care se rotesc incet, si par a fi suspendate liber in spatiu.

[20] Olafur Eliasson in "Daniel Birnbaum in conversatie cu Olafur Eliasson" din *Olafur Eliasson* (Londra 2002), pp.6-33, citat din Oslo 2004 (vezi notita 14), pp.89 si 90.

Scanned with OKEN Scanner

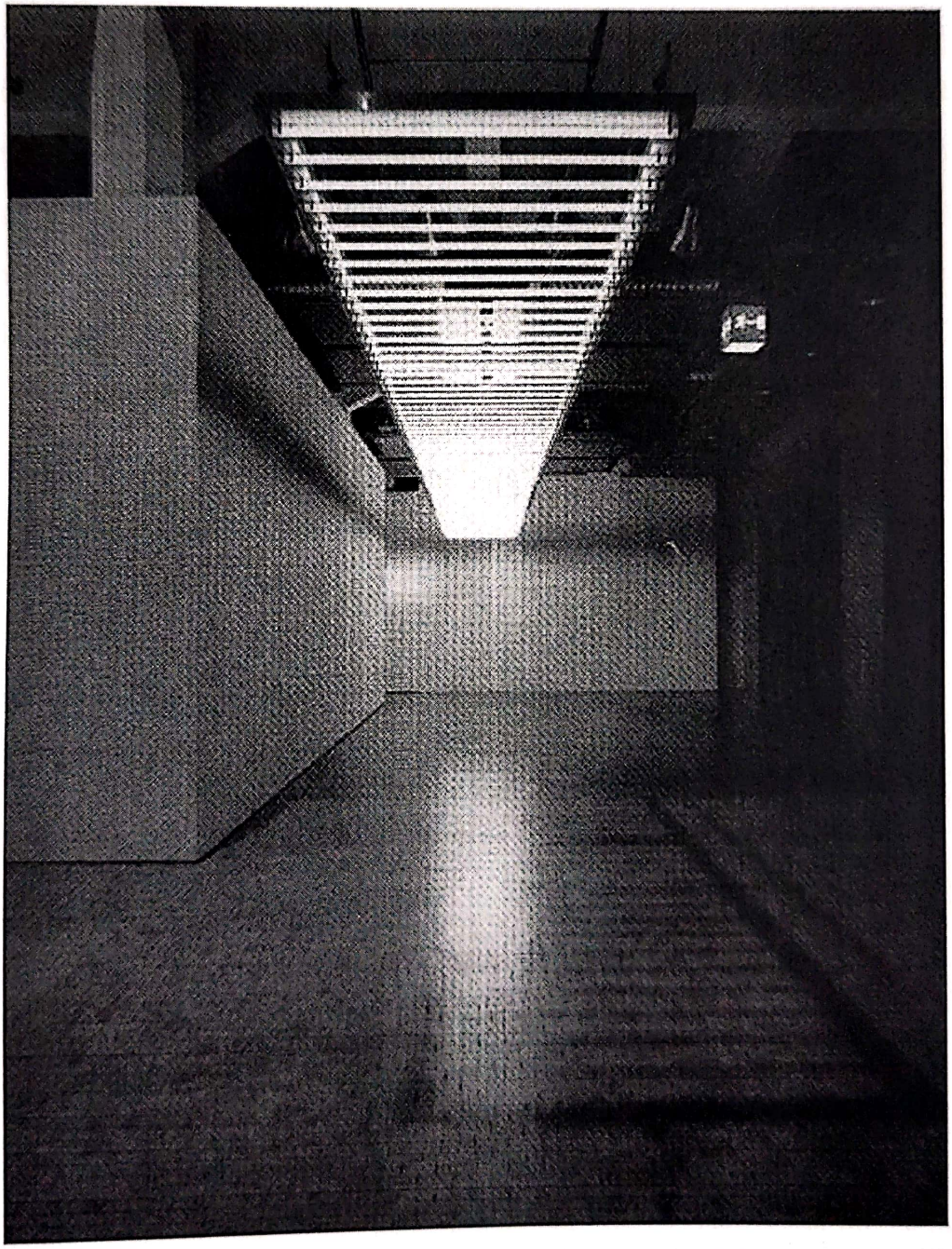
Lumina de la un proiector puternic este partial reflectata in culoare si se misca de-a lungul peretilor ca o suprafata colorata, in timp ce valurile de lumina care ajung sa treaca prin disc, de culoare complementara, ajung pe peretele opus proiectorului. Stratul proiectiei de lumina colorata produce noi combinatii de culori. Astfel, vizitatorii nu numai ca iau parte la lucrare ca privitori, dar devin ei insisi suprafete de proiectie pe masura ce se misca prin incapere, ceea ce inseamna ca sunt simultan obiect si subiect.



Galbenul tau contra rosu si albastru, 2004 (fig.7)

Scanned with OKEN Scanner

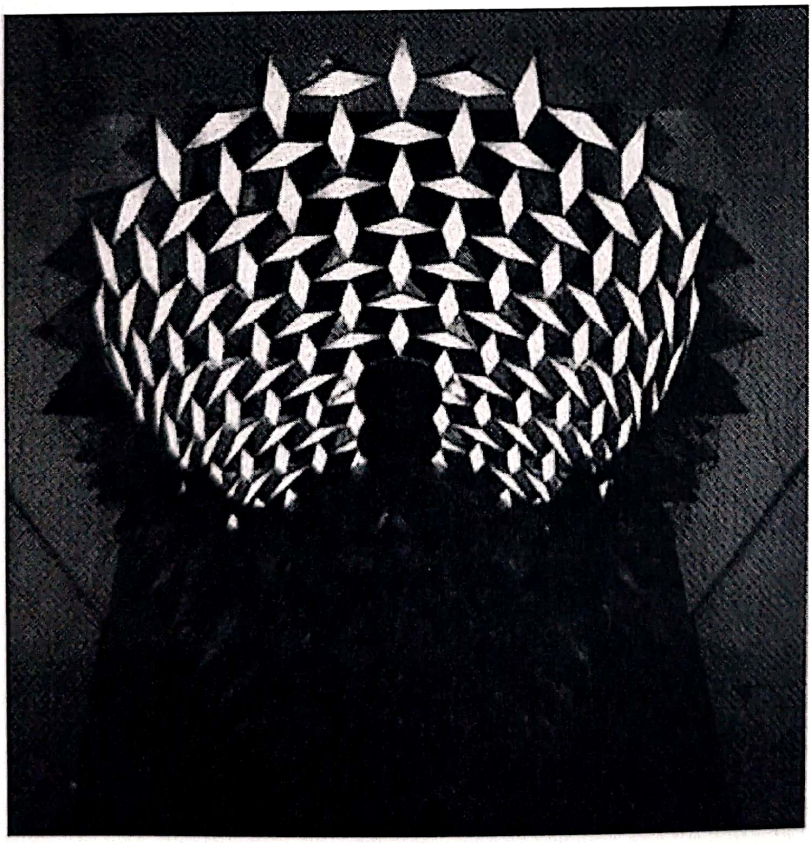
In *Lichtwelle*, 2001 (fig.10), tuburi fluorescente sunt aranjate intr-un rind la distante regulate unul de celalalt si aprinse intr-un mod care le da aparenta unui "val de lumina" ce se misca inspre inainte la viteza pasului omenesc. Dupa cum se stie in general, modelul modern utilizat pentru a explica lumina se bazeaza pe teoria valului sau a unduirii.



Lichtwelle, 2001 (fig.10), Becuri fluorescente de neon, aluminiu, cronometru 20x120x1250 cm (camera frontala variabila) zKM, zentrum fur Kunst und Medien, Karlsruhe

Scanned with OKEN Scanner

Turnul umbrei rasturnat, lucrare din 2004 (fig.9) se bazeaza pe principiul incaperii circulare. Aceasta are o arhitectura de turn, prin care se poate intra, fiind construita in intregime din componente de lumina. Acestea sunt indreptate spre centru si, alternativ, sunt diminuate sau intensificate de catre un dispozitiv de control. Lumina alba isi schimba intensitatea cam la aceeasi viteza cu care ochii au nevoie sa se obisnuiasca cu noua luminozitate. Adinciturile din peretele turnului care permit luminii din spatiul inconjurator sa fie vizibila, par sa devina mai stralucitoare sau mai intunecate, in functie de intensitatea elementelor luminii. Aici, de asemenea, lucrarea se adreseaza abilitatii receptivitatii sau obisnuintelor receptivitatii privitorului, in timp ce se pune accent pe relatia permanent schimbatoare dintre lumina si intuneric, si trebuie sa ne asiguram incontinuu de acuratetea perceptiei noastre.



Turnul umbrei rasturnat, lucrare din 2004 (fig.9) Otel inoxidabil, aluminiu, lumina compacta, dispozitiv de control din Plexiglas; Inaltime 600cm, /450cm.
Courtesy neugerriemschneider, Berlin si Galeria Tanya Bonakdar, New York.

Scanned with OKEN Scanner

Cind pasesti in lumina zilei la finalul expozitiei, ajungi la o platforma in mijlocul unui spatiu ce contine oglinzi care acopera intreg tavanul expozitiei Daca privesti inapoi unde este amplasat "laboratorul", cu aranjamentele experimentale descrise anterior, poti vedea, in functie de conditiile meteorologice, norii care trec pe cer sau soarele stralucind.

In perspectiva evolutiei caracterizata de o crestere a vitezei, lucrarile lui Olafur Eliasson dezvaluie o trasatura fundamentala a prezentului nostru: "Lucrarile lui ne arata din nou in mod subtil *misterul materializarii*, care se aplica tuturor formelor de probabilitate".[21]

Ce l-a determinat pe Olafur Eliasson sa treaca de la pictura la aceste lucrari folosind lumina si spatiul? Ce inspiratie stimuleaza frecventa folosire a unei largi varietati de surse de lumina, instrumente si dispozitive care au scopul de a reflecta, rasfringe si segmenta lumina?

La finalul anilor '80, la vremea cind sculptura si obiectele erau centrul atentiei dezbaterilor internationale, Olafur Eliasson era in principal interesat sa descopere in ce consta relatia dintre obiect si privitor. Pentru a face acest subiect centrul lucrarilor sale, el a redus accentul pe obiect pentru a obtine ceva mult mai efemer. Acest lucru includea lumina. Interesul lui Eliasson pentru lumina se bazeaza mai mult pe un proces de dematerializare decit pe un interes fata de un obiect nou. Intentia lui era sa dematerializeze obiectul pentru a directiona atentia spre procesul in sine al observarii si spre tehnicile perceptiei. In acest context, el a inceput sa examineze mai atent procesele psihologicei lui Gestalt.

Inca de la inceput, prezentarea obiectului in lucrarile sale, asa cum erau infatisate privitorului in toate componentele lor, a fost un fapt semnificant ca

[21] "Lucrarile lui ne introduc silentios in *enigma aparentei* care afecteaza toate aspectele probabilitatii." Virilio 2004 (vezi notita 17), p.86.

Scanned with OKEN Scanner

"aranjament experimental" de tipul celor din laborator. Numai confruntarea propriu-zisa cu "masina" sau situatia din laborator poate, in sensul restrins al cuvintului, sa furnizeze contextul in care o "lucrare" poate fi inteleasa. Totusi, exista si alte aspecte: "Am fost interesat de lumina de la inceput pentru ca aceasta se adapteaza foarte bine conditiilor spatiale, ceea ce inseamna ca poate fi un obiect independent, pe de o parte, de exemplu o proiectie pe un perete, o proiectie de lumina; totusi poate fi de asemenea o sursa de lumina in general, iluminarea intregii incaperi. Acest lucru inseamna ca avem o situatie in care un obiect si un fenomen exista simultan. De asemenea, nu exista separare in tranzitia de la fenomen la spatiu. Se poate spune ca fenomenul si spatiul se contopesc. Idei ca aceasta mi-au trezit interesul pentru lumina la inceputul anilor '90. "[22]Motivul pentru care Eliasson s-a aratat interesat de dematerializare nu este unul formal. El nu cauta o noua solutie sau un alt fel de obiect. Intentia lui era mai degraba sa socializeze privitorul. El voia sa atraga spre opera de arta potentialul privitorului intr-un mod mai puternic, cu alte cuvinte, sa-l faca mai activ. Pentru Eliasson, aceasta caracteristica devenea, pe termen lung, politica, in sensul larg al cuvintului, ceea ce l-a determinat sa se indrepte spre obiectul dematerializat.

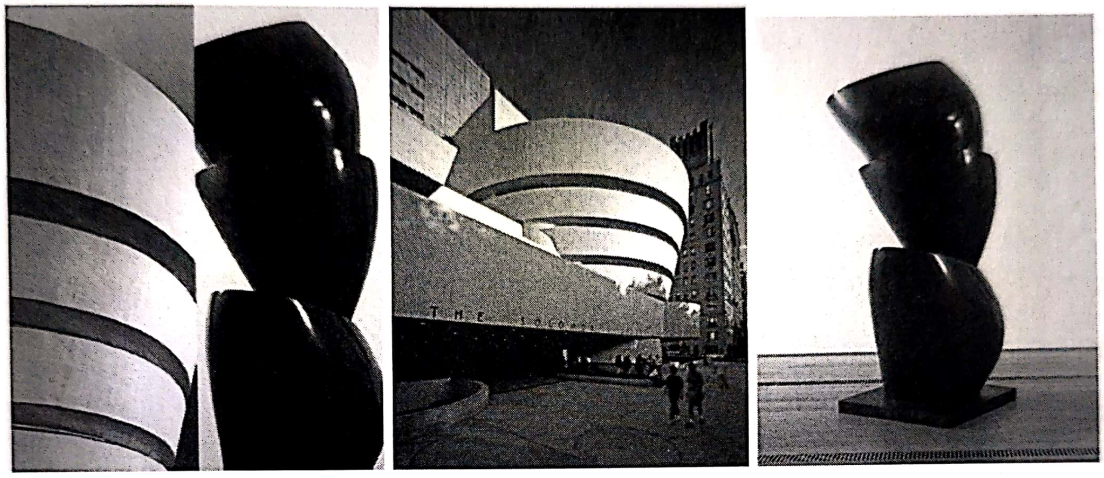
ArhiSculptura - un nou concept sincretic

Expoziţia *ArhiSculptura: Dialog între arhitectură şi artele plastice din sec.18 până în prezent* a fost deschisă publicului pentru prima dată în iarna 2004-2005, la Fundaţia Beyeler din Basel, Elveţia. Următoarea locaţie, între 29 octombrie 2005 şi 26 februarie 2006, a fost nou construitul muzeu Guggenheim din Bilbao. Din primăvara aceluiaşi an, expoziţia este găzduită de Kunstmuseum din Wolfsburg, Germania, de fiecare dată fiind receptată

[22] Olafur Eliasson conversind cu autorul la 2 Ianuarie 2004.

Scanned with OKEN Scanner

cu entuziasm atât la nivelul publicului larg cât şi în presa şi literatura de specialitate. Misiunea acestei expoziţii este de a demonstra că mai presus de unele efecte reciproc devoratoare, relaţiile dialectice seculare dintre artele plastice şi arhitectură au fost şi continuă să fie fructuoase. Argumente devin numeroasele aspecte comune sau apropiate dintre cele două domenii.

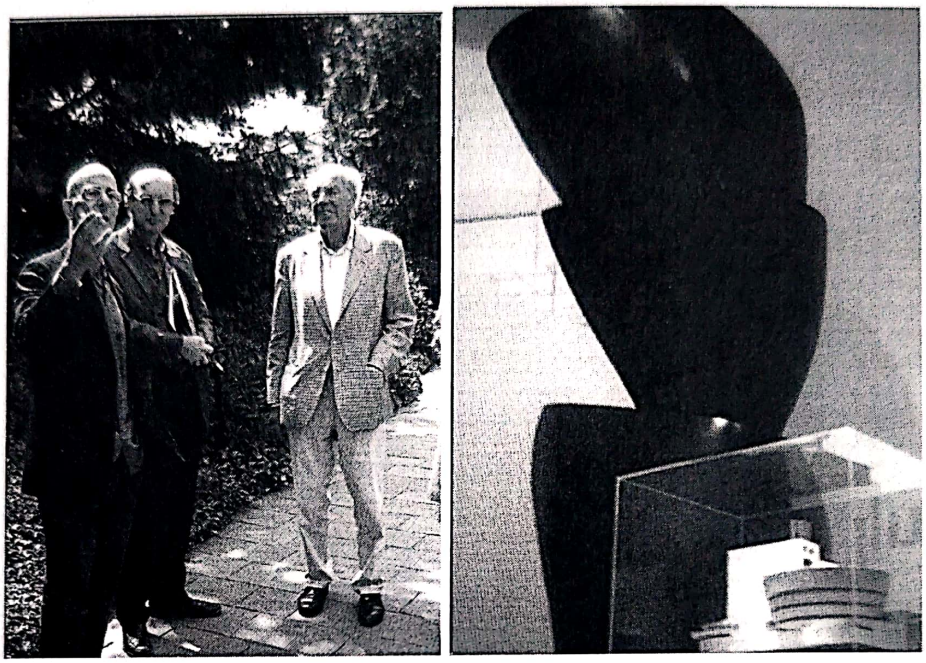


Muzeul Guggenheim New York (1956-1959) , proiectat de Frank Lloyd Wright
Jean (Hans) Arp (1886 - 1966) Tree of Bowls (1960) , Fundaţia Beyeler, Riehen/Basle

Organizată pe zece module (capitole), expoziţia propune vizitatorului o călătorie pe un itinerar conceptual marcat de lucrările pionierilor sculpturii moderne, amplasate pe fundalul a patru mari stiluri ale istoriei arhitecturii: arhaic/romanic, clasic, gotic şi baroc. Sunt reuniţi 60 de artişti plastici şi 50 de arhitecţi printr-o selecţie de 180 picturi şi sculpturi originale şi modele de clădiri din lumea întreagă, proiectate printre alţii de Adolf Loos, Frank Lloyd Wright, Frederick Kiesler, Louis Kahn, Mario Merz, Cristina Iglesias. Curatorul expoziţiei de la Wolfsburg este Markus Brüderlin, noul director al Kunstmuseum-ului. Relaţiile de reciprocitate arhitectură-arte plastice, devenite în mod particular relevante în sec. XX, sânt evidenţiate şi în catalogul expoziţiei, editat de Markus Brüderlin, ce reuneşte comentariile

Scanned with OKEN Scanner

unor critici de artă de prestigiu: Friedrich Teja Bach, Ernst Beyeler, Werner Hofmann, Walter Kugler, Marie Th. Staufer, Philip Ursprung, Viola Weigel.



Jacques Herzog, Markus Brüderlin şi Ernst Beyeler în grădina Fundaţiei Beyeler, Riehen
Jean (Hans) Arp (1886 - 1966) Tree of Bowls (1960) , Fundaţia Beyeler, Riehen/Basle

Manifestarea este fără precedent atât prin amploare şi pofunzime conceptuală cât şi prin abordarea istorică. Perspectiva cronologică a exponatelor însă ne dă şi posibilitatea să apreciem status-ul actual al relaţiilor dintre cele două arte şi ne invită la previziuni despre dezvoltarea dialogului dintre ele în viitor. Recentul succes al arhitecturii sculpturale ne poate face să trecem uşor cu vederea faptul că *arhisculpturi* existau deja cu mult timp înainte şi fenomenul actual urmează de fapt o lungă tradiţie de interacţiune dintre arte. Dintotdeauna elementele de plasticitate au însoţit arhitectura sau aceasta a inclus formele şi structurile sculpturii şi artelor aplicate în contextul ei. Piramidele egiptene ne impresionează şi azi prin perfecţiune geometrică şi simplitate expresivă. Stilul gotic amestecă sculpturi arhitecturale şi forme arhitectonice într-un întreg organic iar barocul curbează faţadele ca membrele unei statui. ArhiSculptura explorează

Scanned with OKEN Scanner

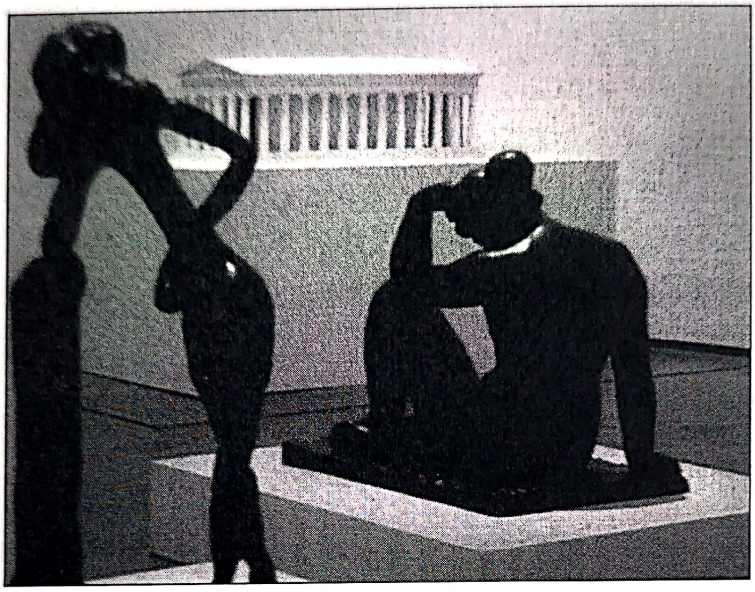
procesul inspiraţiei mutuale arhitectură-arte plastice, facilitat de inovaţiile revoluţionare din construcţii, proiectare şi design. Această relaţie de reciprocitate este unul dintre cele mai interesante fenomene artistice ale sec.XX. În jurul anului 1900 esteticianul August Schmarsow făcea distincţia: *Sculptura dă formă corpurilor iar arhitectura dă formă spaţiului.* Această clară diferenţiere îşi pierde din acuitate după 1920, când plasticitatea arhitecturii devine din ce în ce mai corporală şi mai sculpturală, începând să-şi bazeze proiectele pe forme organice, iar sculptura pare să-şi dizolve forma închisă şi să se deschidă către spaţiu. Ea devine mai constructivistă şi mai tectonică, stabilind o legătură cu proiectele geometrizate rectangular ale arhitecţilor Stilului Internaţional, Georges Vantongerloo şi Mies van der Rohe. Adesea graniţele dintre cele două domenii sunt cu folos încălcate, astfel că unele tendinţe ale arhitecturii curente dezvoltă calităţi estetice atât de marcate încât dau impresia, prin formele edificiilor, că vor să continue în mod creativ istoria artelor plastice.

Până nu demult, originile sculpturii moderne erau văzute în mare parte ca un transfer al picturii cubiste a lui Braque şi Picasso în spaţiul tri-dimensional, fiind minimalizate impulsurile venite din partea arhitecturii.

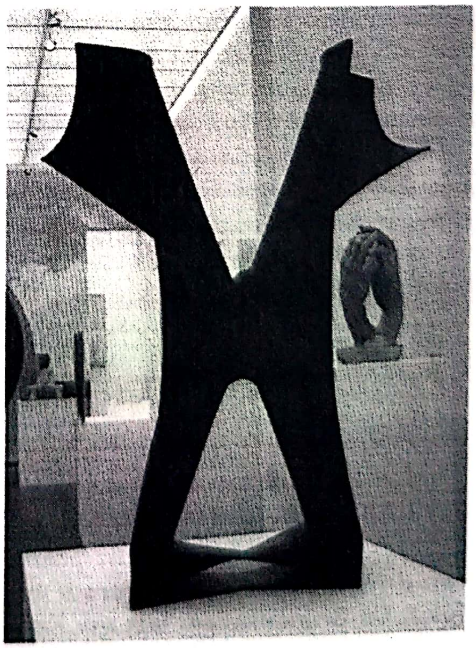
Pablo Picasso – Femeie cu buchet (1909) Naum Gabo – Portret constructivist nr.2 (1916)

Scanned with OKEN Scanner

Pentru exemplificarea soluţiilor cheie preluate din istoria arhitecturii, expoziţia alătură lucrări concepute tectonic de Aristide Maillol sub influenţa clasicismului arhitectural, opere de Rodin, purtând amprenta stilului gotic, sau lucrări ale Constructiviştilor ruşi.



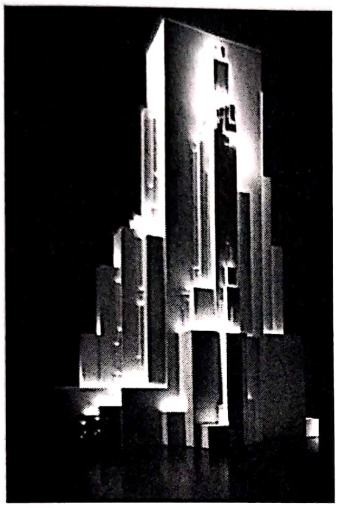
Henri Matisse – La serpentine şi Aristide Maillol – La mediteranee, pe fundalul machetei Parthenon-ului

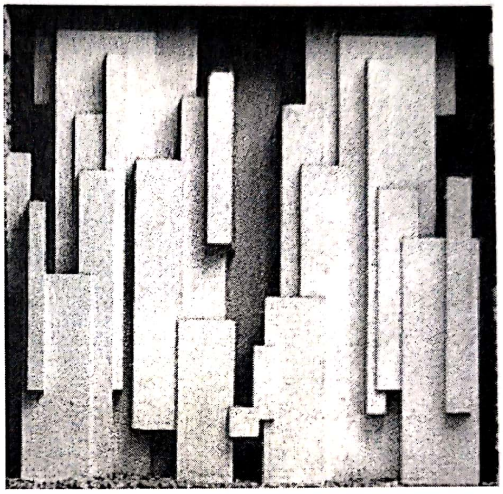


Hermann Obrist-*Entwurf* şi Francesco Borromini-macheta *Sant`Ivo della Sapienza,* Roma
Antoine Pevsner – Colonne developpable (1946) şi Auguste Rodin – La Cathedrale

Scanned with OKEN Scanner

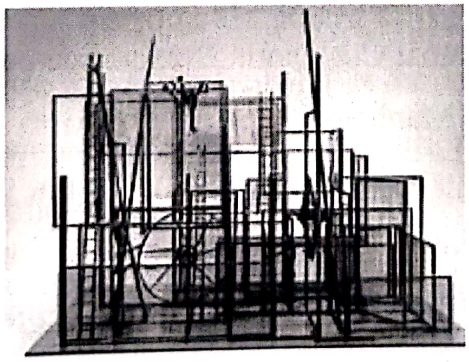
Compoziţiile lui Kazimir Malevici "Architekton alpha" (1920) şi "Architekton gota" (1923), realizate din blocuri rectangulare, capătă un înţeles sincretic dacă sunt juxtapuse celor ale arhitecţilor vienezi Adolf Loos şi Josef Hoffmann, realizate însă mai devreme.





Kazimir Malevici "Architekton alpha" (1920)
Josef Hoffmann, compoziţie cubistă (1902)

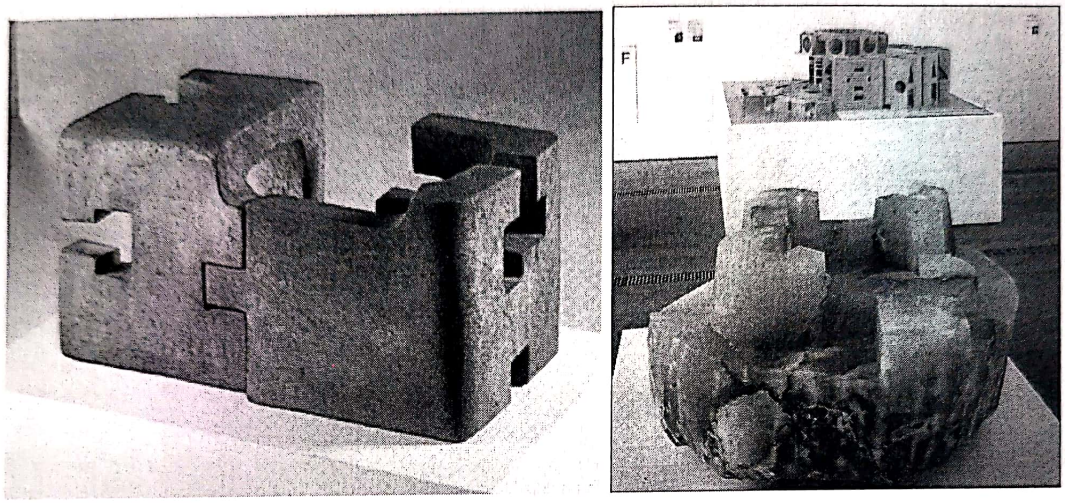
Arta instalaţiilor din anii '70 a transformat sculptura într-o arhitectură a accesului fizic, concepută ca o investigare intimă, ce oferă privitorului o complet nouă perspectivă de receptare, din interior, a chiar propriei sale structuri organice. Autodefinindu-se ca *folositoare*, sculptura funcţională trece de la monument la instalaţie, devenind tot mai mult un traseu perceptiv sau o locaţie, pătrunzând în sau cucerind pur şi simplu spaţiul urban.



Constant (Nieuwenhuys) Ladderlabyrinth (New Babylon),1967
Wilhelm Lehmbruck Museum – Zentrum Internationaler Skulptur, Duisburg

Scanned with OKEN Scanner

Sculptorul spaniol Eduardo Chillida este printre artiştii din expoziţie cu un mare număr de lucrări catalogate drept ARQUIESCULTURA, prin care reuşeşte să transforme *corpul sculptural în spaţiu arhitectural*: Casa poetului, Omagiu lui Pili...

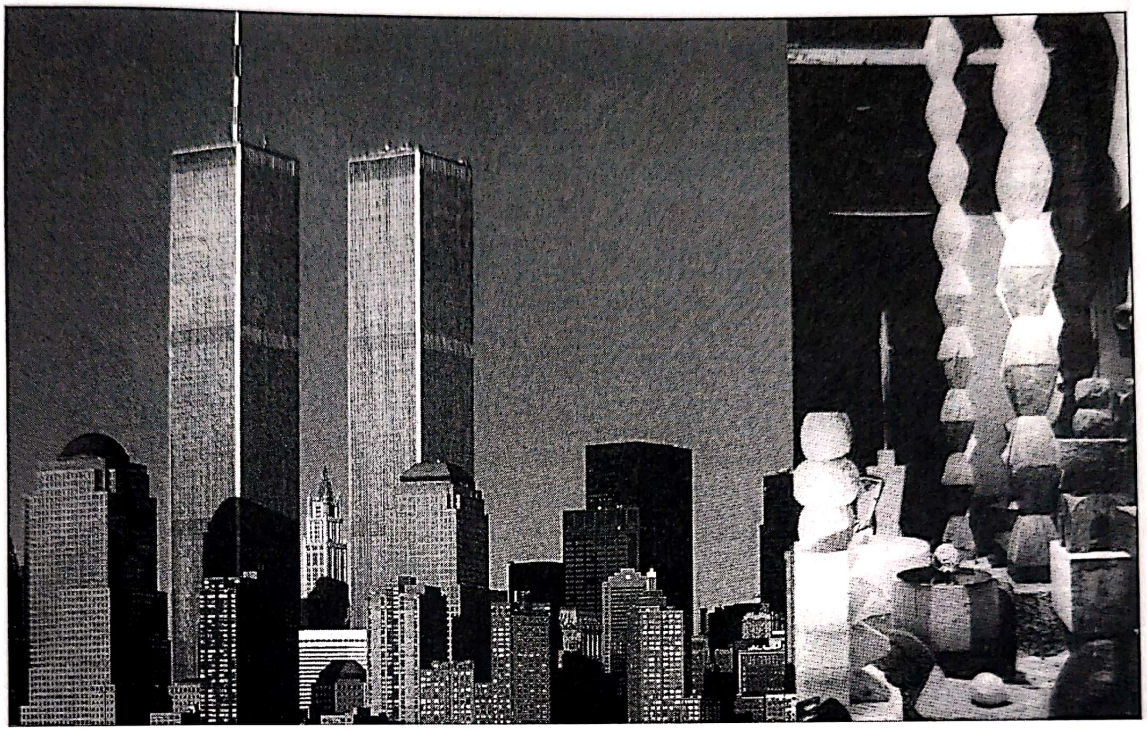


Eduardo Chillida (1924 - 2002)– *Casa poetului* (teracotă) şi *Omagiu lui Pili* (alabastru), juxtapusă machetei clădirii-complex a Parlamentului din Bangladesh de Louis Kahn.

În expoziţie, lucrările artiştilor plastici sunt plasate ca o confruntare lângă machete arhitecturale percepute astfel ca sculpturi, oferind vizitatorului posibilitatea să facă direct comparaţii între cele două discipline. Se demonstrează astfel importanţa funcţiei paradigmatice a sculpturii moderne asupra conceptului actual de spaţiu arhitectural şi de design.

Iată! Este atelierul meu ! A exclamat Constantin Brâncuşi de pe puntea vaporului, când a văzut zgârie-norii Manhattan-ului pentru prima dată în 1926. Estetica aglomerării cubice a gigantelor edificii i-a confirmat viziunea profetică a propriilor structuri geometrice. O fotografie de mari dimensiuni a atelierului parizian, alăturată uneia a New York- ului, văzut dinspre ocean, confirmă şi o altă butadă a maestrului: *Reala arhitectură este sculptură.*

Scanned with OKEN Scanner

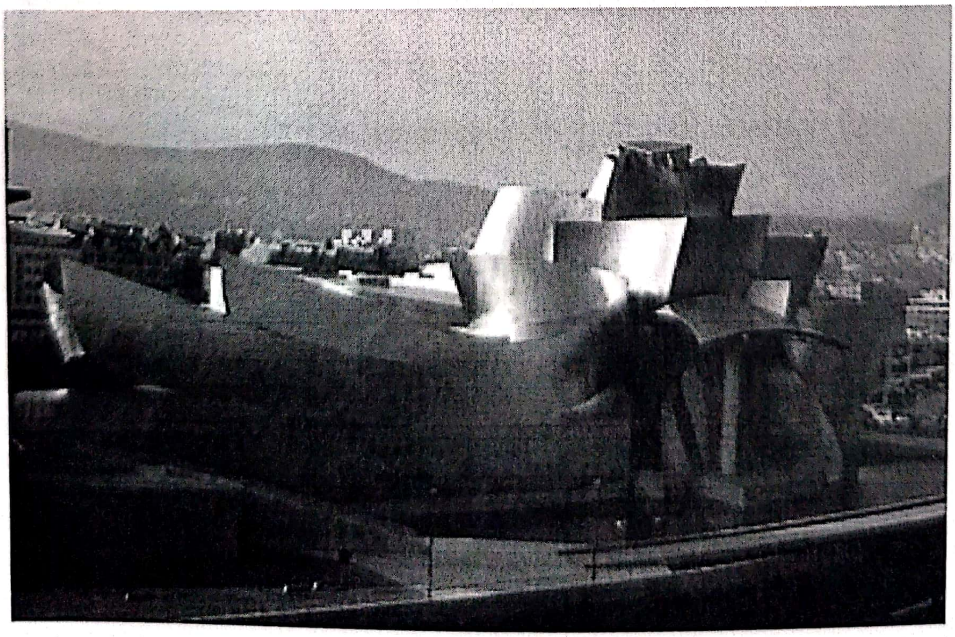


Considerat un model nu numai pentru sculptorii sec.XX dar şi pentru numeroşi arhitecţi, în 1950 artistul însuşi propune ridicarea la Chicago a unui zgârie-nori de 122 metri înălţime, versiunea supradimensionată a *Coloanei fără de sfârşit*. S-ar fi ilustrat astfel definiţia arhitecturii de sculptură de mari dimensiuni, deziderat realizat doar cu ajutorul posibilităţilor tehnice actuale. În competiţia acerbă dintre oraşe şi corporaţii, de a-şi etala însemne ale puterii şi prestigiului, se apelează la arhitecţii de elită pentru a crea edificii din ce în ce mai ingenioase, care să joace rolul unor gigantice embleme sau logos-uri, ce se remarcă în încurcătura haotică a megalopolis-ului modern.

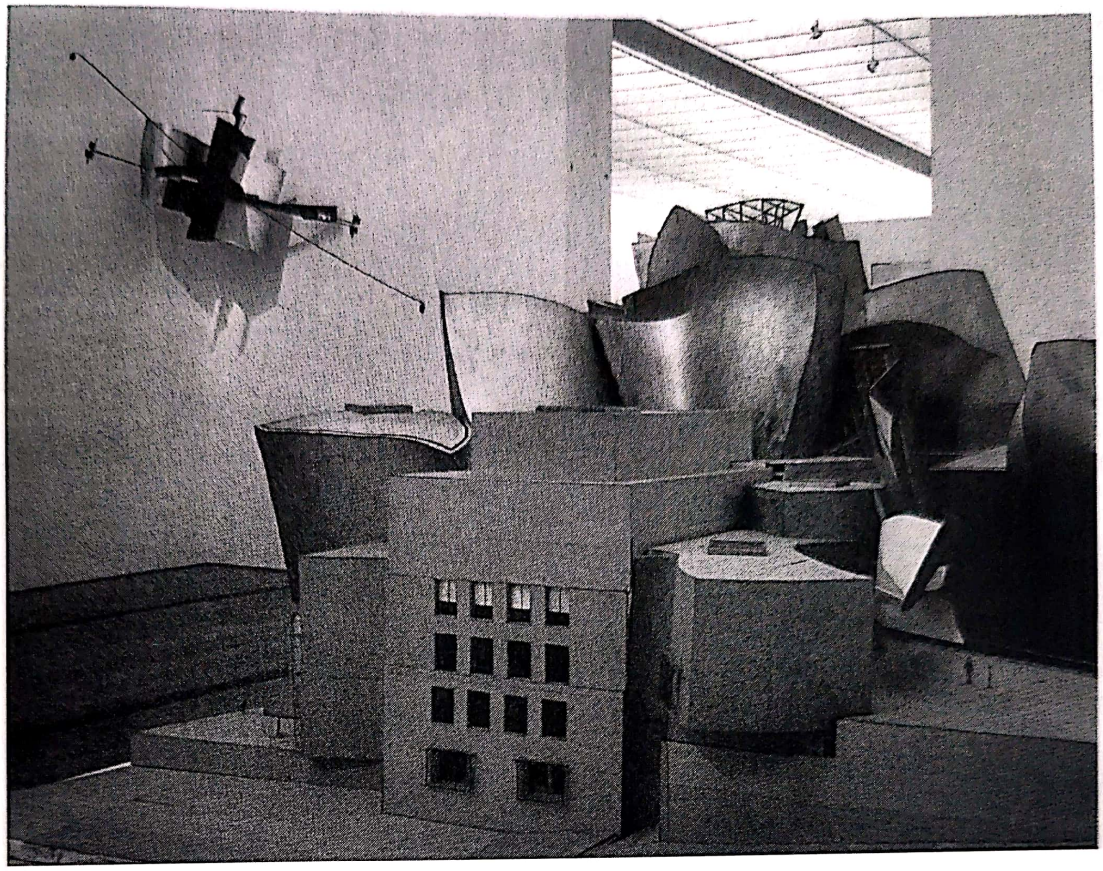
Scanned with OKEN Scanner

Londra - Clădirea *Swiss Re Insurance Company* proictată de Norman Foster
Constantin Brâncuşi – *Pasăre măiastră* (1923)

Noile tehnologii digitale, asociate cu dezvoltarea materialelor de construcţie, dau posibilitatea arhitecţilor să creeze edificii cu cele mai neobişnuite, imaginative şi provocatoare forme.



Scanned with OKEN Scanner

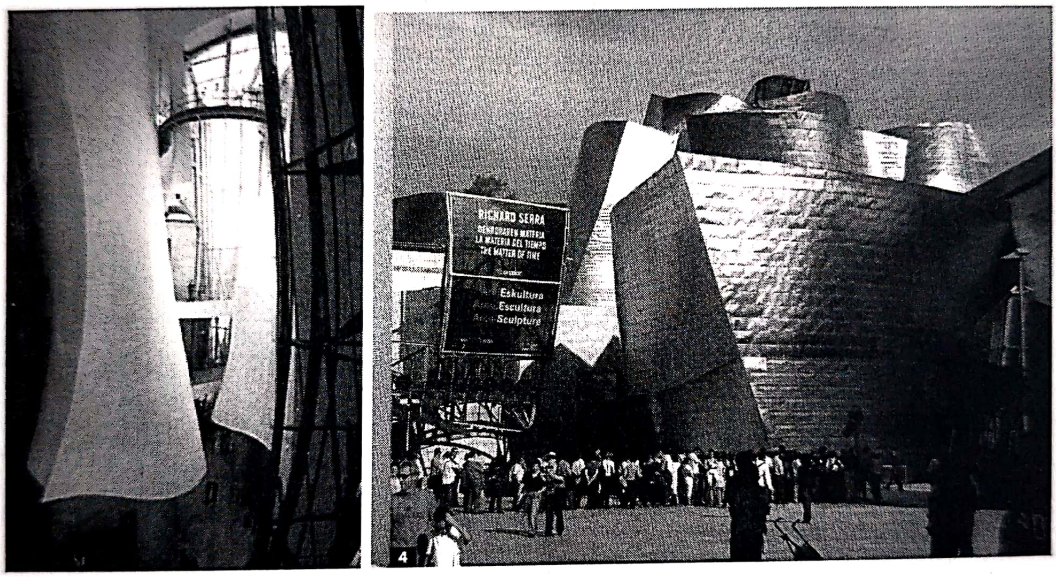


Macheta Muzeului Guggenheim din Bilbao proiectat de Frank Gehry în 1997, alăturată în expoziţie lucrării originale a constructivistului rus Vladimir Tatlin, *Relief de colţ*. 1915

Pentru orice vizitator al oraşului Bilbao, extraordinara construcţie a Muzeului Guggenheim apare la prima vedere ca o gigantică sculptură de Hans Arp sau Vladimir Tatlin, care a aterizat în mijlocul oraşului ca un OZN. Edificiul-supersculptură al arhitectului nord american Frank O. Gehry nu este însă doar un monument sau un simbol. El invită publicul să pătrundă în interiorul său, ce găzduieşte un fascinant muzeu pe trei nivele. Oricine păşeşte în interior şi priveşte în jurul său va descoperi că este înconjurat de una din cele mai mari arhisculpturi din lume. Fiind funcţională, supersculptura este şi arhitectură.

Scanned with OKEN Scanner

Unele spirite sceptice, ca prestigiosul critic Rosalind Krauss, cred însă că relaţia este de tip canibalistic, una devorând-o pe cealată, iar astăzi, arhitectura a absorbit de mult sculptura. Pentru a vedea această primejdioasă alăturare, nu este un loc mai bun în lume decât Bilbao, unde obiectele de artă "dispar" în galeria Muzeului Guggenheim, ca în pântecete unei balene. Prin contribuţiile lui Richard Serra însă, lucrările intitulate "Architect Versus Sculptor" şi "The Matter of Time ", se pare că ultimul cuvânt încă nu a fost spus.

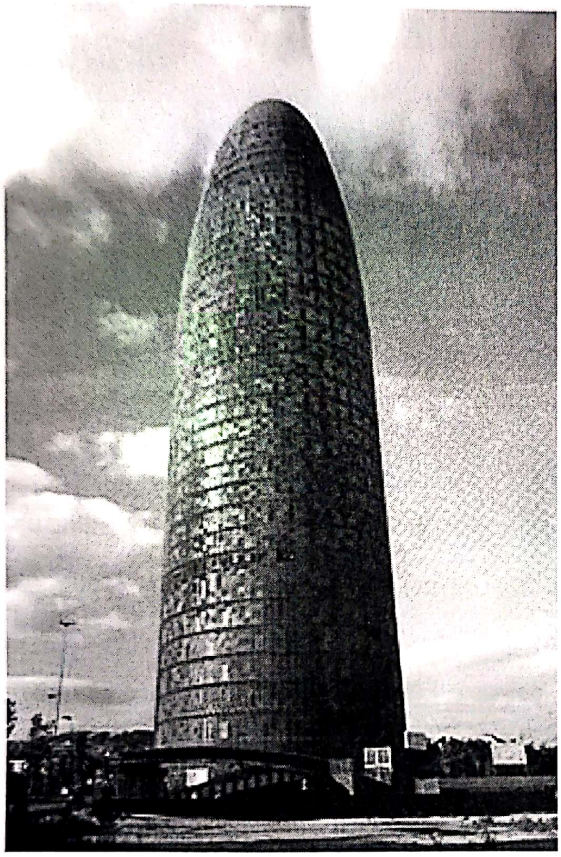


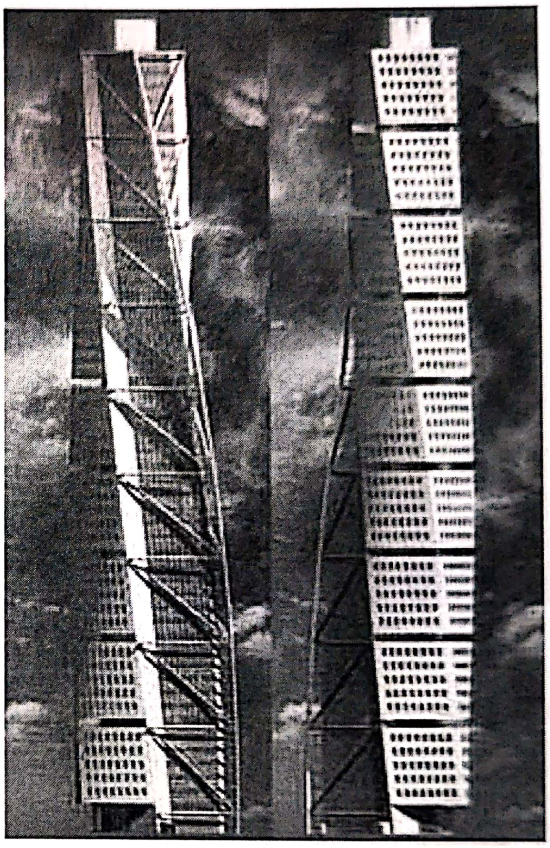
Muzeul Guggenheim din Bilbao proiectat de Frank Gehry în 1997

Bilbao a fost printre primele oraşe care au descoperit faptul că o arhitectură sculpturală atractivă poate juca rolul unui efectiv instrument de marcheting pentru a atrage atenţia şi a-i determina pe cei nehotărâţi să-l aleagă dintre numeroasele oferte ale turismului cultural actual. Strategia este cunoscută în lume drept *efectul Bilbao*. Modelul arhisculpturii Muzeului Guggenheim este repede urmat şi de alte oraşe: *Torre Agbar* din Barcelona, proiect de Jean Nouvel, Ca*sa da Musica* din Porto (2005), proiect de Rem

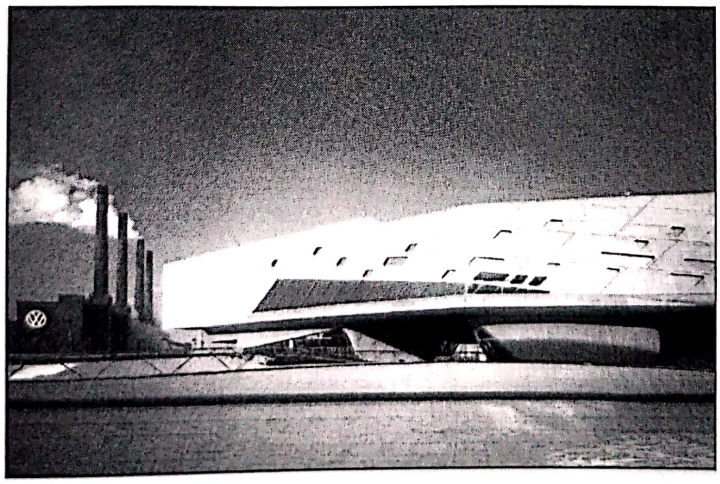
Scanned with OKEN Scanner

Koolhaas, *Turning Torso* din Malmö (2005), proiect de Santiago Calatrava sau noul Phaeno Science Centre (2005) din Wolfsburg, proiect Zaha Hadid.



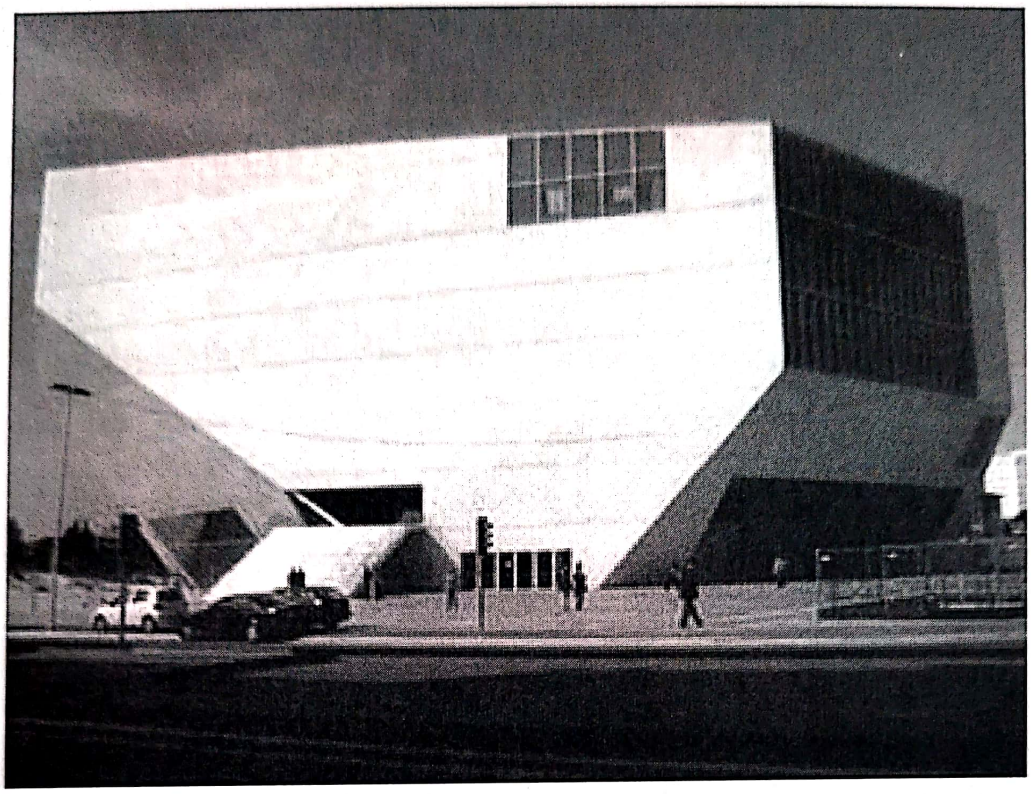


Torre Agbar din Barcelona, proiectat de Jean Nouvel *Turning Torso* din Malmö (2005), proiectat de Santiago Calatrava



Noul Phaeno Science Centre (2005) din Wolfsburg, Germania, proiectat de Zaha Hadid. O construcţie cu o formă futuristă, triunghiular ondulată, inaugurată în această toamnă.

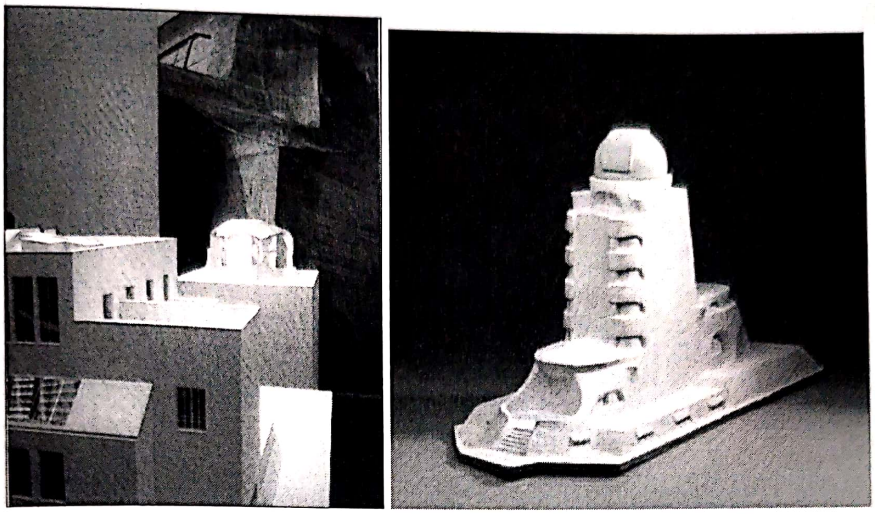
Scanned with OKEN Scanner



Casa *da Musica* din Porto (2005), proiect de Rem Koolhaas. Edificiile par sculpturi uriaşe semnate Lipchitz, Moore sau Eduardo Chillida.

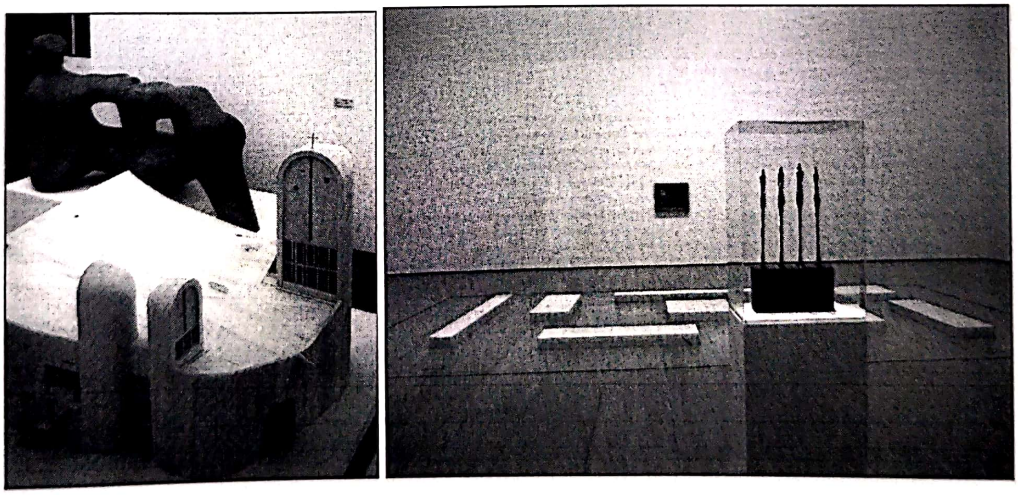
Ilustrarea ideii de *filosofie transpusă în arhitectură* este exemplificată prin confruntarea dintre creaţia anthroposophistului Rudolf Steiner şi a raţionalistului Ludwig Wittgenstein. Primul apare în expoziţie cu macheta *Goetheanum*, edificiu construit în Elveţia între 1924 şi 1928 iar al doilea cu un proiect cubist pentru casa surorii sale realizată în Austria între 1926 şi1928. Perioada postbelică, supranumită de Carola Giedion-Welcker (1955) *Epocă a sculpturii*, este deosebit de fertilă şi pentru *silul sculprural* în arhitectură: în 1955 Le Corbusier realizează proiectul capelei Ronchamp iar în 1957, Frank Loyd Wright spiralele şi pereţii curbaţi organic ai Muzeului Guggenheim din New York.

Scanned with OKEN Scanner



Ludwig Wittgenstein – Haus Stonborough (1926-1928) şi Rudolf Steiner Zweites - Goetheanum (1924-1928) Această inedită asociere de spiritualitate şi raţionalism realizează *sanctum santorum*-ul expoziţiei.
Turnul Einstein (1921) proiectat de Erich Mendelsohn

Contrastul între organic şi geometric, între corp şi spaţiu este unul dintre leit-motivele acestei expoziţii. Arhitectura expresivă a lui Erich Mendelsohn sau Rudolf Steiner demonstrează proximitatea arhitecturii antropomorfe cu sculptura figurativă.

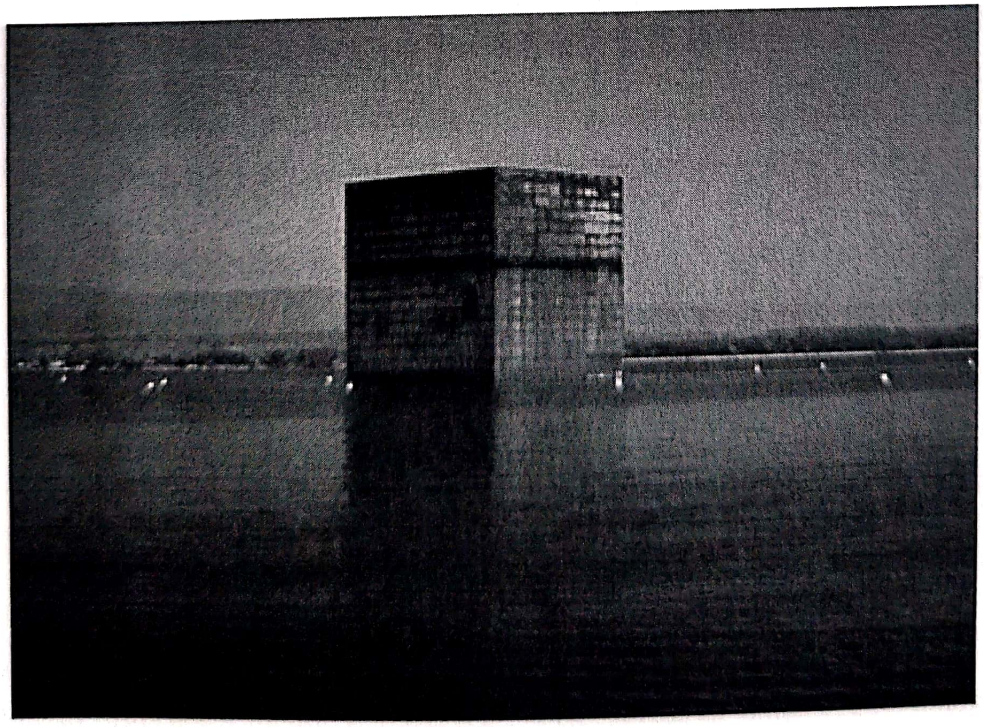


Le Corbusier – Macheta Capelei Ronchamp (1955), Henry Moore - Reclining Figure

Alberto Giacometti – Patru femei pe soclu (1950) , la mijloc Carl Andre – Sand lime instar şi în fundal, Giorgio de Chirico – Piazza D`Italia (1956)

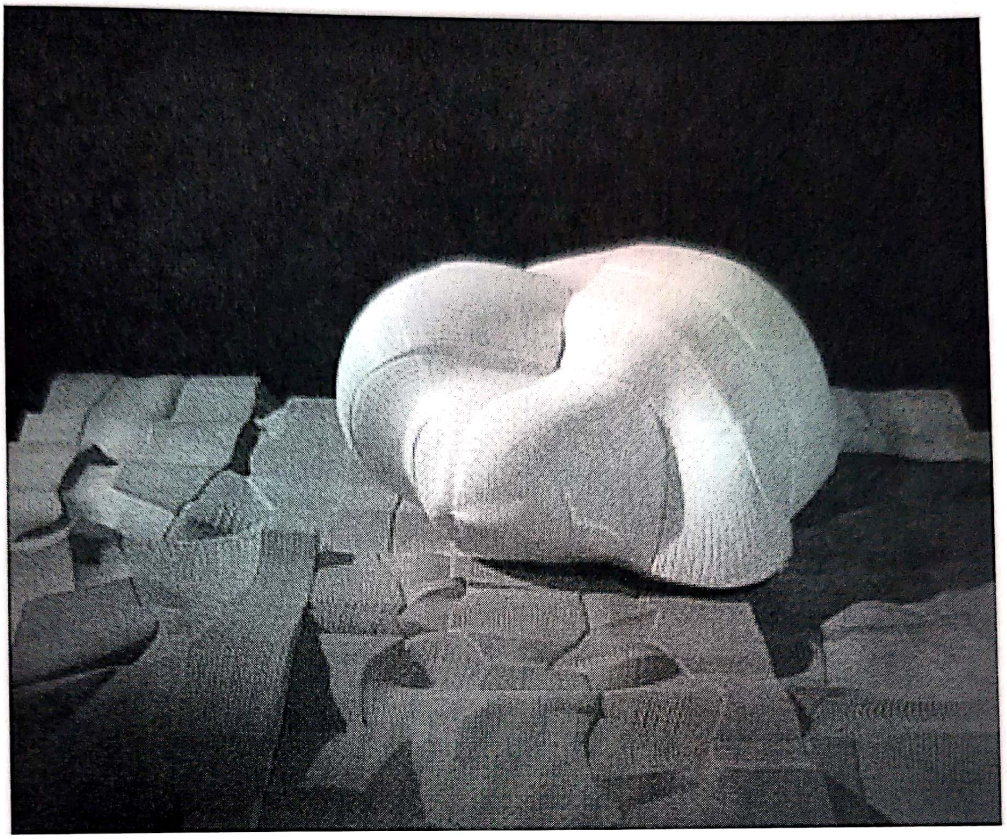
Scanned with OKEN Scanner

Polii opuşi al stilului sever geometrizat şi al celui organic biomorfic întreţin polemica între arhitectura raţionalistă şi cea expresivă, antiteză rămasă vie până în zilele noastre. Cea mai înfocată dispută din arhitectura contemporană este cea dintre susţinătorii Box şi Blob-arhitecturii. Cele două principii formale contradictorii au justificări proprii. Arhitectura funcţionalistă a folosit în mod tradiţional principiile geometric rectangulare Box pentru a crea spaţiu dar, pe de altă parte încă de când omul primitiv locuia în peşteri, spaţiul configurat organic este o alternativă familiară. Cu noile posibilităţi oferite de tehnologia computerizată, aceasta devine din ce în ce mai fezabilă, aşa cum o demonstrează Blob-arhitectura (BLOB = Binary Large OBjects). Controversa este exemplificată în expoziţie prin confruntarea dintre Edificiile Embriologice ale lui Greg Lynn şi Monolitul lui Jean Nouvel (2004), un cub ce ridică concepţia Box la o radical hieratică monumentalitate.

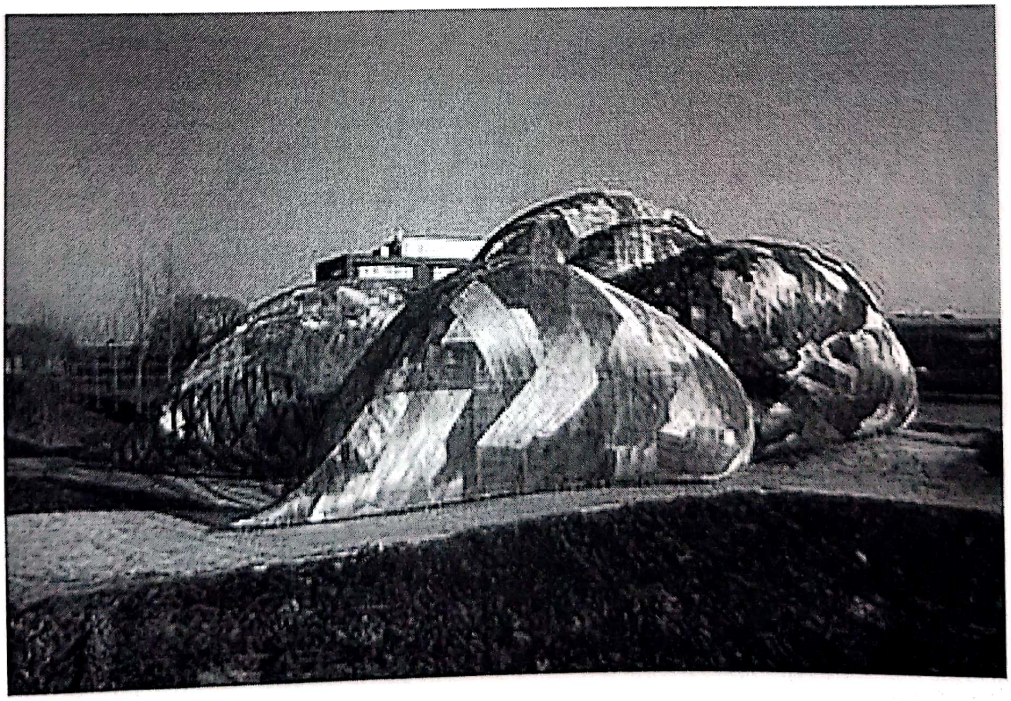


Jean Nouvel – *Monolith* (2004), Murten, Elveţia

Scanned with OKEN Scanner



Greg Lynn – Embryological House



Son-O-House, proiect NOX (2004)

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

Cărți

ARNHEIM, Rudolf, *Arta şi percepţia vizuală*, Bucureşti, Meridiane, 1979
Idem, *Forţa centrului vizual*, Bucureşti, Meridiane, 1995
ARGAN, Carlo Giulio, *Walter Gropius şi Bauhausul*, Bucureşti,Meridiane, 1976
Idem, *Arta modernă*, Bucureşti, Meridiane,1982
BARRAL I ALTET, Xavier, *Istoria artei*, trad. de Razvan Junescu, Bucureşti,Meridiane, 2002
BARTOS, M. J., *Structuri compozitionale*, Iaşi, Artes, 2005
Idem, *Arta murală, interferenţe vizual-artistice*, Iaşi, Artes, 2006
BERGER, Rene, *Artă şi comunicare*, Bucureşti, Meridiane, 1982
BICIKOV, V.V., *Estetica antichitatii tirzii (secolele II-III),* Bucuresti, Meridiane, 1984
BOULEAU, Charles,*Geometria secreta a pictorilor*, trad. Denia Mateescu, Meridiane, 1979
BRION, Marcel, *Homo pictor*, trad.Maria Voda, Bucuresti, Editura Meridiane, 1977
CIUCĂ, Valentin, „ Vlad Tiberiu-Liviu" , *Un secol de arte frumoase la Iaşi,* Editura ART XXI. 2004, Pag. 409-411
CLAYTON, Peter A. ; PRICE, Martin J. *Cele sapte minuni ale lumii antice*,Bucuresti, Editura Saeculum, 1999
CHATELET, Albert ; GROSLIER, Bernard Philippe *Histoire de l'Art :peinture, sculpture* , Paris, Larousse, c.1990
DELACROIX, Henri, *Psihologia artei,*Editura Meridiane, Bucureşti, 1983
DRIMBA, Ovidiu *Istoria culturii şi civilizaţiei*, Bucureşti, Ed. Ştiintifică şi Enciclopedică, 1995
FAURE, Elie *Istoria artei*, traducere de Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura Meridiane, 1970
FLEMING, William *Arte şi idei*,traducere Florin Ionescu, Bucuresti, Editura Meridiane, 1983
FREUD, Sigmund , *Scrieri despre literatură şi artă*, Bucureşti, Edit. Univers, 1980
GHIŢESCU, Gheorghe, *Permanenţele ARTEI*, Editura MERIDIANE, Bucureşti 1976
Idem, *Formele corpului în repaus şi mişcare,* Edit ATELIER, 2000
Idem, *Stilurile corporale şi expresia*, Editura ATELIER, Galaţi, 2000
Idem, *Antropologie artistică*, Bucureşti, ALLFA, 2001
Idem, *Construcţia corpului*, Editura POLIROM Iaşi, 2010
GOMBRICH, H.E. , *Artă şi iluzie*, Bucureşti,Ed. Meridiane, 1973
GRAMATOPOL, Mihai, *Artele miniaturale in antichitate*, Bucuresti, Editura Meridiane, 1991
HOFMANN, Werner, *Fundamentele artei moderne*, vol. I, II,Bucureşti, Ed. Meridiane 1977
HOLLINGSWORTH, Mary, *Arta in istoria umanitatii*,pref. Giulio Carlo Argan. – Bucureşti, Enciclopedia RAO, 2004
HONNEF, Klaus, *Contemporary art*, Taschen, 2009
HUYGHE, Rene, *Dialog cu vizibilul : Cunoasterea picturii*, trad.Sanda Rapeanu;pref.Valeriu Rapeanu. – Bucuresti, Editura Meridiane, 1981

Scanned with OKEN Scanner

IANOSI, Ion, *Sublimul in arta (Un drum in cultura lumii),* Bucuresti, Editura Meridiane, 1984
Idem, *Sublimul in estetica*, Bucuresti,Edit. Meridiane, 1983
JANSON, H. W., *History of art* / H. W. Janson ; revised and expanded by Anthony F. Janson. - 3-rd edition. - New York : Harry N. Abrams, Inc., c. 1986
JONES, F.Arthur, *Introducere in arta* / Arthur F.Jones ; traducere Anca Irina Ionescu. – Bucureşti, Editura Lider, c.1992
JUNG, C.G., *Tipuri psihologice*, Editura Humanitas, 1997
Idem, *Despre fenomenul spiritului în artă şi ştiinţă*, Ed. Trei, Buc., 2003
LEROI – GOURHAN, André, *Gestul şi cuvântul*, Edit. Meridiane, Bucureşti, 1983
LESLIE, Richard, *Pop Art, A New Generation of Style*, London, Books International, c.1997
LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropologia structurală,* Bucureşti, Edit. Politică, 1978
LIPPARD, Lucy R. Pop Art / Lucy R. Lippard ; with contributions by L. Alloway, N. Marmer, N. Calas. - New York : Praeger, 2008
MASLOW, Abraham H., *Motivaţie şi personalitate*, Editura Trei, 2009
MATEI, Dumitru *Originile artei* , Bucuresti, Editura Meridiane, 1981
MATEI, Horia C. *Civilizatia lumii antice : mic dictionar biografic* / Horia C. Matei ; cuvint inainte de Acad. Emil Condurachi. - Bucuresti : Ed. Eminescu, 1983
OSTERWOLD, Tilman Pop-art / Tilman Osterwold. - Koln : Benedikt Tachen, 1991
PHIPPS, Richard ; WINK, Richard *Invitation to the Gallery : An Introduction to Art* / Richard Phipps, Richard Wink. - [S.l] : Wm. C. Brown Publishers, c. 1987
PRUT, Constantin – *Dicţionar de artă modernă şi contemporană*, Ed. Univers enciclopedic 2002
RALEA, Mihai, *Psihologie şi viaţă,* Fundaţia pentru literatură şi artă, 1938
Idem, *Introducere în sociologie*, Bucuresti, Casa Şcoalelor,1944
Idem, *Explicarea omului*, Bucureşti, Cartea Românească, 1945
Idem, *Prelegeri de estetică*, Editura stiinţifică, Bucuresti 1972
ROSULESCU, Vladimir, *Minuni ale lumii antice*, Craiova, Editura Scorilo, 1998
STENDL, Ion, *Desenul- Estetica. Suporturi. Materiale : O paralela intre Renastre si secolul XX,* Bucuresti : Editura Semne, 2004
SUHAR, Liviu - *GLOSE în labirintul artelor vizuale*, Ed. DANA ART Iaşi, 2009
Idem – *Punctul acel nimic al universului* (volum colectiv), Ed. Artes
Idem - *Pledoarie pentru obiectul metaforă*, Ed. Danaster, Iaşi, 2003
VIANU, Tudor, *Opere,* 13, Editura Minerva, Bucureşti, 1987
Idem, *Estetica,* Bucureşti, Editura Orizonturi ,1996
WINCKELMANN, Johann Joachim, *Istoria artei antice*, traducere de Gh.I.Ciorogaru, introducere de Dan Grigorescu, Bucuresti : Editura Meridiane, 1985
ZAHARIA, D.N., *Antinomicul în arta contemporană*, Iaşi,Editura Dosoftei, 1999
ZAHARIA, D.N., *Estetica postmodernă*, Iaşi,Editura Dosoftei, 2002
ZAHARIA, D.N., *Estetica analitică*, Iaşi,Editura Artes, 2007
ZAHARIA, D.N., *Istoria artei antice şi medievale*, Iaşi,Editura Artes, 2008
ZAHARIA, D.N., *Istoria artei contemporane*, Iaşi,Editura Artes, 2008
ZAHARIA, D.N., *Analiza operei de artă*, Iaşi, ArtStudio, 2011

Scanned with OKEN Scanner

Albume, cataloage de expoziţii, articole, eseuri

ART at the Turn of the Millennium = L'Art au tournant de l'an 2000 / Lars Bang Larsen, Christoph Blase, Yilmaz Dziewior,... ; Edit. Burkhard Riemschneider, Uta Grosenick. - Koln : Taschen

ART CONTEMPORAIN : Un choix de 200 oeuvres du Fonds national d'art contemporain (1985-1999) ; Essai introd. par Ann Hindry. - Paris : Editions du Chene- Hachette Livre, 2001

ART of the 20 th Century / K. Ruhrberg, M. Schneckenburger, Ch. Fricke, K. Honnef ; edited by Ingo F. Walter. - Koln : Taschen, c.1998. - 2 vol.
Vol. 1 : Painting . - 399 p.: il.
Vol. 2 : Sculpture, New Media, Photography

BAUMERT, Johannes, Wolfsburg Kultur „Tiberiu Vlad, ein raffinierter Kolorist'', *WOLFSBURGER NACHRICHTEN*, Dienstag 17 August 2004

Idem„Tiberiu Vlad bevorzugt gemischte Techniken'' *WOLFSBURGER NACHRICHTEN*, Donnerstag 31 August 2006

BISCHOF, H. „ Der Kunst : Tiberiu Vlad stellt aus Burgakademie: Ruäne lebt und malt in der Burg Neuhaus-Künstler schätzt die alten Meister ''*Wolfsburger Allgemeine*, Dienstag 17 Aug.04

Idem , Neue Ausstellung : „Tiberiu Vlad zeigt Akte un Stillleben", *Wolfsburger Allgemeine*, Mittwoch 30 August 2006

CIUCĂ, Valentin „Anatomie, Geometrie, Culoare … ", revista *Cronica nr. X , ŞEVALET*, oct. 2001. Iaşi, pag.6

Idem, *Anatomie şi estetică* comentariu introductiv la Fundamentele anatomice ale artelor vizuale
Editura ARTES Iaşi, octombrie 2002

Idem, „Anatomia inefabilului", *Însemnări ieşene*, seria a treia,anII, nr.3,martie 2010, p.60

ELIASSON, Olafur, " O conversatie cu Dieter Buchhart", *Kunstforum International* (Noiembrie/Dec. 2003)

FAIENCES et porcelaines. Italie ; textes de Jeanne Giacomotti, Oreste Ferrari, Vincenzo Montefusco. - Paris : Editions Fabbri, c. 1990

HAGENS Gunther von, Body Worlds, Catalog al expoziţiei *Mirror of Time 2008*

ISTORIA vizuala a artei / coord. Claude Frontisi. - Bucuresti : Enciclopedia RAO, 2003

ORTEGAY GASSET,Jose, *Dezumanizarea artei şi alte eseuri de estetică*, Humanitas, 2000

TRUICĂ, Ion „ *Viaţa formelor* ut pictura poesis" revista *Cronica*, nr. XI, nov. 2001. Iaşi, pag.6

VISUAL Encyclopedia. - London : Dorling Kindersley, 1998

WEINTRAUB, Linda Making Contemporary Art : How Today's ArtistsThink and Work / Linda Weintraub. - London : Thames and Hudson,c. 2003

WOMEN ARTISTS in the 20 th and 21 st Century / Edited by Uta Grosenick. - Koln : Taschen, c. 2001

Scanned with OKEN Scanner

Pagini web

http://www.artandanthropology.com, http://www.discoveranthropology.org.uk
http://artpologist.com,
https://www.peabody.harvard.edu,http://www.ucl.ac.uk/anthropology
http://www.anthropology/2009/anthropologists_and_artists
http://www.anthropologie.euhttp://www.colombart.co.uk
http://www.tamabi.ac.http://www.bodyworlds.com
http://www.eastchance.comhttp://www.artmark.ro
http://www.orlan.euhttp://d13.documenta.de ,http://societyforvisualanthropology.org
http://www.questia.com/art-and-architecture/anthropology-of-art
http://www.gold.ac.uk/anthropologyhttp, www.gsas.harvard.edu/anthropology
http://web.utk.edu/~anthrophttp, www.utexas.edu/anthropology
http://arthistoryresources.nethttp://arthistory.about.com
http://www.art-and-archaeology.com/timelines/worldres.html
http://www.metmuseum.org/toahhttp, www.si.eduhttp, www.khm.at/en
http://www.aboutromania.com/museu, http://www.moma.org
http://www.britishmuseum.org, http://www.mnar.arts.ro
http://www.artcyclopedia.com/museum, http://www.mnac.ro

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Artă şi tehnică.....1
Atitudinea estetică.....35
Documenta, muzeul celor 100 de zile.....48
MoMA în Berlin.....72
Arta informală.....89
Noul realism 96
Noua figuraţie.....105
Pop Art-ul englez.....108
Pop Art-ul american.....121
Realismul radical.....140
Hiperrealismul european.....146
Arta corporală.....151
Estetismul, utopia hipotimică a artei.....167
Postmodernismul.....178
Lumina – Spatiu – Culoare: experiment Olafur Eliasson.....185
ArhiSculptura - un nou concept sincretic.....208
Bibliografie.....224

Scanned with OKEN Scanner